[illegible]

Girke

Paris

Günter Fruhtrunk
Raimund Girke
Georg Karl Pfahler

Kestner-Gesellschaft Hannover

Kestner-Gesellschaft e. V.
Hannover, Warmbüchenstraße 16

Öffnungszeiten werktags 10—18 Uhr,
sonntags 11—14 Uhr
montags geschlossen



Veranstalter der Ausstellung

Kestner-Gesellschaft Hannover
Overbeck-Gesellschaft Lübeck
Mannheimer Kunstverein


Katalogredaktion: Dr. Wieland Schmied
Porträtfoto Girke: Erika Schmied
Fotos: Gilles Ehrmann, Paris, Christel Heinrich, Stuttgart, Erika Schmied, Hamburg
Farbklischees: Willi Uhrmacher, Hamburg
Klischees: Otto Möller KG., Hannover
Druck: Max Vandrey, Hannover
Printed in Germany

## Zur Ausstellung

Mit der Ausstellung des Werkes von Günter Fruhtrunk, Raimund Girke und Georg Karl Pfahler beginnt die Kestner-Gesellschaft eine neue Reihe von Veranstaltungen, die in loser Folge jeweils Arbeiten von drei oder vier deutschen Künstlern unserer Zeit unter dem Titel »Deutsche Avantgarde« zusammenfassen soll.

Der Titel dieses Programms wurde mit Absicht so allgemein gewählt, um die Möglichkeit zu schaffen, innerhalb eines weitgestreckten Rahmens die verschiedensten Tendenzen manifestieren zu können. Die Zahl der Ausstellungen ist vorläufig nicht begrenzt, jedes Jahr soll sie durch mindestens eine oder zwei Veranstaltungen fortgeführt werden.

Erst die Summe dieser Reihe wird ein echtes Panorama dessen ergeben, was heute als »Avantgarde« (so oft dieser Begriff auch infrage gestellt wurde) Grenzen überschreitet, Environments baut oder Multiples entwirft, was von Op-Art bis zur Kinetik, von Pop-Art zu einem neuen Realismus (z. B. Gerd Richter, Asmus, Koberling, Köthe, Wintersberger), von Hard-edge zur Minimal-Art oder von Neo-Dada zum Banalismus und zur Land-Art unsere Sensibilität attackiert und den Bereich dessen erweitert, was wir als Kunst in den Galerien und Kunsthäusern zu sehen bekommen und was wir – über kurz oder lang – auch als »Kunst« sehen.

Hier müßte nun eine neue Definition dessen versucht werden, was wir denn unter dem Begriff Kunst zu verstehen haben, und wir wollen uns diesem Versuch – der Vorläufigkeit unseres Bemühens bewußt – auch nicht entziehen. Bildende Kunst könnte danach heute als die Summe der visuellen Hervorbringungen eines Zeitalters definiert werden, die das sinnliche und geistige Wahrnehmungsvermögen eines zeitgenössischen Bewußtseins sensibilisiert und erweitert.

Zu ergänzen wäre dieser Satz durch die Bemerkung, die Paul Erich Küppers in den Katalog der ersten Ausstellung der Kestner-Gesellschaft 1916 schrieb, nämlich daß es immer noch die einzelnen Künstler sind – und nicht die Richtungen – die Kunst hervorbringen.

Diese Notiz ist im Laufe der Jahre zu einem Programm geworden, zu dem Programm, die Entwicklung der zeitgenössischen Kunst beinahe ausschließlich durch die Präsentation des Gesamtwerkes einzelner künstlerischer Persönlichkeiten darzustellen, und diese Konzentration auf bestimmte Künstler und auf bestimmte Werke, dieser Versuch das Allgemeine stets durch das Besondere eines Stilentwurfs

und das Beispiel einer künstlerischen Idee facettenhaft zu erfassen, hat sich ohne Zweifel bewährt.

Dennoch wird der, der für die Zusammenfügung eines solchen Programms verantwortlich ist, manchmal empfinden, daß ihm die Entwicklungen davonzulaufen drohen, und eine gewisse Ungeduld und Unruhe wird sich seiner bemächtigen. Allein durch die Hereinnahme der amerikanischen Szene in unsere vertraute europäische Kunstlandschaft hat diese so viele Impulse erfahren, sind so viele neue Namen in unseren Gesichtskreis getreten, daß wir schon um diesen »Nachholbedarf« an Information zu decken, Jahresprogramme zu vierundzwanzig Monaten absolvieren müßten.

Ein weiteres kommt hinzu. Irren wir, wenn wir meinen, die Zahl der deutschen Künstler einer »jüngeren« Generation, die ein intensives Interesse verdienen, sei heute bedeutend größer als vergleichsweise vor zehn oder fünfzehn Jahren?

Diese und andere Überlegungen, vor allem aber der Wunsch, den Anschluß an die Höhe der aktuellen künstlerischen Problemstellungen nicht zu verlieren, führten zu dem Plan, im Rahmen der Kestner-Gesellschaft die Institution der »Deutschen Avantgarde«-Ausstellungen neben den weitergehenden Retrospektiven zu schaffen und durch sie den Umfang unserer Arbeit zu erweitern.

Dieses Programm soll nun nicht — darin auch die räumlichen Gegebenheiten unseres Hauses berücksichtigend — durch umfassende Gruppenausstellungen realisiert werden, sondern in der Zusammenfassung vorweggenommener »Einzelausstellungen« wesentlicher Künstler, deren Arbeit das Erscheinungsbild bestimmter aktueller Tendenzen entscheidend mitgeprägt hat.

Dabei gilt es, auch innerhalb der verschiedenen Richtungen, Strömungen, Ismen und Tendenzen noch die Vielfalt künstlerischer Individualitäten in ihrer Differenziertheit und in der Unterschiedlichkeit ihrer Entfaltung darzustellen.

Das Werk Raimund Girkes wie das Georg Karl Pfahlers spiegelt die allmähliche Entwicklung von einer mehr oder weniger dem Umkreis des Informel verhafteten Kunst hin zu einer stärker formal betonten, wobei unter Betonung des formalen Moments sowohl die Hinwendung zu geometrisch bestimmten Ordnungen als auch die Zurückdrängung von »Handschrift« zugunsten planenden und kontrollierenden Kalküls gemeint ist; dazu muß aber angemerkt werden, daß schon die Anfänge

Girkes sich wesentlich von denen Pfahlers unterschieden: dort eine Schrift weißer Zeichen auf nahezu weißem Grund — strukturierte Monochromie —, hier die Zusammenballung koloristisch betonter blockhafter Formen in räumlichen Spannungen.

Pfahler hat dann im Zuge seiner Entwicklung die anfänglich dominierende Koloristik zugunsten einfacher plakativer Farben, die sozusagen »anonym« vorgetragen werden, reduziert und die Herrschaft einheitlich flächenhafter Konstruktionen verdeutlicht. Sein Interesse gilt heute zeichenhaften Formen, die unserer optisch vielfältigen Wirklichkeit knapp und klar antworten.

Fruhtrunks Entwicklung dagegen ist ganz anders verlaufen: Sie ging vom Primat der Form zu dem der Farbe. Schon seine frühen Bilder, Anfang der fünfziger Jahre entstanden, weisen ihn als getreuen — und sensiblen — Gefolgsmann des Konstruktivismus aus, der bald zu ganz eigenen Lösungen findet. Im Laufe der Jahre hat sich die formale Ordnung seiner Bilder so weit vereinfacht, daß sein Interesse sich heute fast ausschließlich auf das Zusammenspiel eines Ensembles von Farben und Farbtonwerten konzentriert. Zuletzt hat er die Intensität seiner — früher verhaltenen — Farben, vor allem des Rot, zu überraschender Leuchtkraft gesteigert.

In diesem Interesse für die Farbe ist er Girke verwandt, der nach jahrelanger systematischer Untersuchung des »Weiß« als konstituierendem Bildelement sich nun dem Studium der Farben an der untersten Schwelle ihrer Existenz, im Augenblick ihres Hervorgehens aus dem Weiß — als eines malerischen Äquivalents des Lichts —, zugewendet hat.

Fruhtrunk und Girke haben mehrfach in Ausstellungen unter dem Titel »Konzeptionelle Malerei« zusammen ausgestellt — meist mit Albers, Calderara und Jochims —, sie sind dem Bereich einer »stillen Abstraktion« zuzurechnen, die mit formalen und farblichen Untersuchungen beschäftigt ist; Pfahler dagegen ist häufiger im Zusammenhang von Ausstellungen wie »Signale« oder »Formen der Farbe« hervorgetreten, und damit in den Bereich von »Hard-edge« und »Systemic Painting« einzuordnen, einer Kunst, die die unmittelbare signalhafte Wirkung nicht scheut und den Zusammenhang größerer architekturaler Konzeptionen sucht.

W. S.

Leihgeber

Museum am Ostwall, Dortmund
Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte, Münster

Galerie Appel und Fertsch, Frankfurt am Main
Sammlung Binanzer, Stuttgart
Sammlung Brockmann, Uelzen
Galerie Ernst, Hannover
Günter Fruhtrunk, Paris und München
Galerie Fürneisen, Hamburg
Raimund Girke, Hannover
Galerie Handschin, Basel
Dietrich Helms, Hamburg
Sammlung Hermann, Bremen
Rudolf Jüdes, Burgdorf
Galleria Lorenzelli, Bergamo
Galerie Müller, Stuttgart
Georg Karl Pfahler, Fellbach/Stuttgart
Johanna Pfahler, Fellbach/Stuttgart
Pia Rüdlinger-Federspiel, Basel
Galerie Der Spiegel, Köln

Privatbesitz Hannover
Privatbesitz Stuttgart
Privatbesitz München

Die Kestner-Gesellschaft dankt im Namen aller Veranstalter dieser Ausstellung den Leihgebern für ihre großzügige Kooperation sehr herzlich.



Günter Fruhtrunk ist früh in Paris, angezogen vor allem von der Tradition der Gruppe »abstraction-création«, lernt Auguste Herbin kennen, gelangt in den Umkreis der Maler der Galerie Denise René. Begonnen hat er mit Architekturstudien, 1952 arbeitet er im Atelier Fernand Légers, 1954, im Jahr der endgültigen Übersiedlung nach Paris, malt er sein »Monument für Malevitsch«, dann begegnet er Hans Arp, der ihm – und seinen Bildern – später ein schönes Gedicht widmen wird.

Damit sind Stationen der Entwicklung Fruhtrunks markiert. Sie führt ihn vom Konstruktivismus – und der Vorherrschaft geometrisch exakt definierter Formen wie Kreis, Kreissegment, Quadrat, Rechteck, Kreuz – zum eindeutigen Primat der Farbe. Ein reiches Vokabular geometrischer Formen wird bewußt zurückgenommen zugunsten der unter Verzicht auf alle Kurven nur durch verschieden breite Streifen beschriebenen, horizontal, vertikal oder diagonal gerichteten Ebenen.

Die fortschreitende Elementarisierung, die eine Beschränkung auf das Wesentliche ist, auf die Farben: ihre Interferenz, ihre Interpendenz, eben auf Josef Albers' »interaction of color«, wird begleitet von einem poetisch-musikalischen Grundgefühl. Man könnte es lyrisch nennen, wäre der Terminus »lyrisch« im Zusammenhang gegenwärtiger Malerei nicht allzusehr mit Assoziationen an die Gestik des Tachismus und die von ihr oft erzeugten schummrigen Stimmungen belastet.

Dieses Grundgefühl kommt bei Fruhtrunk in der rhythmischen Gliederung der Farb-Streifen, ihrem harmonischen Zusammenspiel, das fast immer eine Art Gewebe oder Textur entstehen läßt, und selbst in einigen Titeln wie »Orgelpunkt« oder »Cantus firmus« zum Ausdruck. Es ist lyrisch im Sinne der konkreten Lyrik, es zielt auf Klarheit und Stille, Simplizität der Reihung und Konsequenz der Wiederholung, Helle des Klangs und Freiheit von Assoziationen.

Auf die frühen konstruktiven Bilder und die überwiegend diagonal orientierten Flächen, deren Strukturierung durch eingebaute Momente der Störung und partielle Verschiebungen teilweise kompliziert wurde, folgten immer einfachere Farbordnungen, die als Kontinuum konzipiert und nur noch durch rhythmische Progressionen der farbigen Bänder und ihrer schmalen andersfarbigen Einfassungen in der Fläche determiniert sind.

An die Stelle der diagonalen Orientierung tritt jetzt eine überwiegend horizontale (»Sehebenen«, die manchmal an Kenneth Noland denken lassen, ohne aber in die

Nähe von hard edge zu führen), oder, am häufigsten, eine vertikale Abfolge der Farben. In ihnen erfährt die Vibration der Bildfläche, hervorgerufen durch den Wechsel der Tonwerte und den Rhythmus der dunklen Intervalle, durch die ein offener Raum eintritt, eine höchste Steigerung. Gleichzeitig hat die Setzung der Farben – die bei Fruhtrunk wie bei Albers nicht kalkuliert, sondern jedes Mal neues Abenteuer ist – ein Maß der Sensibilität erreicht, das genau den Rang dieses Malers in der heutigen Kunstszene bestimmt.

Wieland Schmied

*Nomen est omen.*
*Son nom signifié: ivresse de l'aube!*
*La peinture de Fruhtrunk me rappelle l'ivresse de Nietzsche.*
*Depuis des années il étudie la sur-peinture.*
*Rève-t-il de peindre de la sur-peinture?*
*Rève-t-il d'abreuver les étoiles?*
*Il peint des coffres pour garder des étoiles filantes.*
*Je connais des étoiles qui lui ont commandé des salles d'attente pour étoiles.*
*La carrière des astronautes quelle triste carrière*
*si je la compare à celle du peintre Fruhtrunk!*

*1962*

1923 geboren in München

1940/41 Architekturstudien

1945/50 Schüler von William Straube

1952 arbeitet bei Fernand Léger in dessen Atelier

1954 Stipendien der Regierung des Landes Württemberg-Baden und der Französischen Regierung
Übersiedlung nach Paris

1955 Arbeitet im Atelier von Hans Arp

1967 Professur an der Akademie der bildenden Künste in München

Preis von Hans Arp, Köln 1961, im Kulturkreis des Bundesverbandes der Deutschen Industrie
Silbermedaille »Prix d'Europe«, Ostende 1966
II. Burda-Preis für Malerei, Große Kunstausstellung München, 1967

Arbeiten in den Museen von:
Dortmund, Marseille, Ixelles/Bruxelles, Locarno, Legnano, Köln, Krefeld, Leverkusen, Münster, Montreal, Pinakothek und Galerie des XX. Jahrhunderts München
Wandbilder in öffentlichem Besitz in Leverkusen und in Düsseldorf (Ingenieurschule)

## Einzelausstellungen

| | |
|---|---|
| 1947 | Galerie »Der Kunstspiegel«, Freiburg/Breisgau |
| 1948 | Institut Français in Überlingen |
| 1949 | Kunstverein Konstanz |
| 1960 | Galerie Denise René, Paris |
| 1962 | Galleria Pagani del Grattacielo, Mailand |
| 1963 | Galerie Charles Garibaldi, Marseille<br>Museum am Ostwall, Dortmund<br>Morgner-Haus, Soest |
| 1964 | Galerie Gunar, Düsseldorf<br>Kunstkabinett Klihm, München<br>Galleria Pagani del Grattacielo, Mailand |
| 1965 | Galerie Charles Garibaldi, Marseille<br>Galerie »Der Spiegel«, Köln |
| 1966 | Studio UND, München<br>Galleria Pagani del Grattacielo, Mailand |
| 1967 | Galerie Heseler, München |
| 1968 | Galerie nächst St. Stephan, Wien<br>Taxis-Palais, Innsbruck<br>Galerie Appel und Fertsch, Frankfurt a. M.<br>Galerie Appel und Fertsch, Kunstmarkt Köln |
| 1969 | Galerie Fürneisen, Hamburg<br>Kestner-Gesellschaft Hannover<br>(mit Girke und Pfahler) |

1955 »Peintures non Figuratives en Allemagne d'aujourd'hui«, Cercle Volnay, Paris (Hommage à Malevitch)

1956 »50 ans de peinture abstraite«, Paris

1959 »Denise René expose«, Museum Leverkusen
Ecole de Paris, Galerie Charpentier, Paris
»Peintures françaises contemporaines«, Wien

1960 »Constructive Abstract Painting, from Malewitsch up to tomorrow«, New York, Chicago, San Francisco
»Art construit«, Ixelles/Brüssel, Lüttich

1961 »ars viva«, Köln
»Structures«, Denise René, Paris

1962 Antagonisme II «L'Objet«, Musée des Arts Décoratifs, Paris
»Collections Françaises«, Musée des Arts Décoratifs, Paris
»Konstruktivisten«, Museum Leverkusen

1963 »Esquisse d'un Salon«, Galerie Denise René, Paris und Galerie Huebler, Kopenhagen

1964 »13 Konkrete«, Kunstverein Ulm
»Mouvement 2«, Galerie Denise René, Paris, Musée Tel Aviv

1965 »The Responsive Eye«, Museum of Modern Art, New York, City Art Museum of St. Louis, Seattle
Denise René, Stockholm
Art Museum, Pasadena Art Museum, Baltimore Museum of Art
»Zeitgenössische Graphik«, Museum Krefeld

1966 Goethe-Institut Paris
»Tendenzen strukturaler Kunst«, Westfälischer Kunstverein
»Junge Generation«, Akademie der Bildenden Künste, Berlin
»Galeries Pilotes«, Musée Rumine, Lausanne
»Kunst am Bau«, Leverkusen

1967 »Structures-Mouvement-Lumière«, Galerie Denise René, Paris
Deutsche Kunst der Gegenwart, Prag
Landesmuseum Darmstadt
Kunsthalle München, Galerie des XX. Jahrhunderts

Galerie Denise René – Hans Mayer, Krefeld
»De Constructivisme ou cinétisme 1917–67«, Musée d'Art Conteremporain Montreal
Kinetika, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien
Kunstmarkt Köln

1968 »De Mondrian au Cinétisme«, Galerie Denise René, Paris
»Grands et Jeunes d'Aujourd'Hui«, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
Ars multiplicata, Kunsthalle Köln
Denise René: London Art Gallery, Detroit
Galleria de Milano, Milano
Deutscher Künstlerbund Nürnberg
Große Deutsche Kunstausstellung München
»Kleine Documenta«, Overbeck-Gesellschaft Lübeck
Documenta IV, Kassel
»5 deutsche Maler«, ars baltica, Visby, Gotland
34. Biennale, Venezia: linee della ricerca d'arte contemp.
Salon des Réalités Nouvelles, Paris
Salon de Mai, Paris
Salon Grands et Jeunes, Paris
Salon des Comparaisons, Paris

1969 »Konzeptionelle Malerei«:
Galerie Stangl, München
Galerie Appel und Fertsch, Frankfurt
Galerie Der Spiegel, Köln
Galerie St. Stephan, Wien
1. Biennale Nürnberg »Konstruktive Malerei«

1957 Michel Seuphor, Dictionnaire de la Peinture Abstraite

1960 François Mathey, Jean Séaux, Katalog Galerie Denise René, Paris

1962 Alberto Sartoris, Katalog Galleria Pagani des Grattacielo, Milano
Frank Elgar, »Galerie de Arts«, No. 2

1963 Carlo Belloli, Katalog Museum am Ostwall, Dortmund
Frank Elgar, Katalog Galerie Charles Garibaldi, Marseille
Carlo Belloli, Vorwort zum Album mit Serigraphien, Galerie Der Spiegel, Köln
François Mathey, Einführung zur Ausstellung, Dortmund

1966 Umbro Apollonio, Katalog Galleria Pagani del Grattacielo, Milano
Günther Gercken, »Geh durch den Spiegel«, Köln
J. A. Twaites: Vorwort Katalog »Kunst am Bau«, Leverkusen
Alberto Sartoris in: »Les Contemporains«, Paris
Franz Roh, »Enzyklopädie des XX. Jahrhunderts«, München

1967 Umbro Apollonio, Vorwort zum Album mit Serigraphien, Galerie Der Spiegel, Köln
Jürgen Wißmann, Katalog Galerie Heseler, München
Album mit Serigraphien, Herausgegeben von Wolf Wezel, Willing-Verlag, München

1968 Horst Appel, Katalog Galerie Appel und Fertsch, Frankfurt a. M.

## Günter Fruhtrunk: Nicht Formelsprache sondern Verdichtung

Bei Fernand Léger beeindruckte mich seine sehr vernunftbetonte Wendung zur Sache, das Zurücknehmen des Ichs vor der Aufgabe, eine gute Arbeit zu machen.

Mit Arp erlebte ich von tiefer Innerlichkeit durchdrungene Klarheit, die den Traum kannte, der in die Wachheit dringt. Die für mich entscheidend werdenden handwerklichen Merkmale waren Präzision und Geduld.

Mit anderen Auseinandersetzungen war es der nachhaltige Einfluß sowohl von Léger als auch von Arp, der sich in meiner konstruktivistischen Arbeitsperiode vollzog. Er führte mich zur konkreten Kunst.

Die Übersetzung ihrer Seherfahrungen ins Bild bei den Pointillisten wurde für mich interessant, als ich begann, mit dem Phänomen der Farb-Interferenzen und der damit verbundenen Verdrängung der Farbeigenwertigkeiten zu arbeiten. Damit änderte sich auch grundlegend meine Auffassung vom Bildraum. Wir stehen erst an einem neuen Anfang.

Unter Konkretisierung in der Kunst verstehe ich heute eine Methode, die Farbe = Form nicht einsetzt, um ichgebundene Vorstellungen und Seelenzustände mitzuteilen. Illusionsschaffende Kräfte und motorische Vorstellungskräfte, die sich bisher im Bilde niedergeschlagen haben, werden in ein „überpersonales Aggregat" hinein aufgelöst, als das sich die Mittel erweisen. An ihnen gerät das arbeitende Subjekt in Bewegung und wird mit der Entstehung des Bildes. Dieses ist jetzt nicht mehr Medium für Materialisation und Verdinglichung eingebildeter, vorempfundener Komplexe oder vorhandener Begriffe, sondern artikulierte chromatische Textur mit höchster Lichtkraft. Das Bild ist frei von mehr oder weniger gesteuerter Selbstentladung in Raum und Zeit, »nach vorgewußten Regeln« (J. Wissmann), frei von Leidenschaft und Versuchen, den Schöpfungsakt rückbezüglich ablesbar zu machen. Nicht Idealisierung, heroische Spannung, Seinsverklärung und Weltauslegung im Ungegenständlichen und mit Gestik beschwerender Materialität auf der Fläche wird wahrnehmbar: sondern Freisein des Sehens kommt zur Entfaltung in der Fläche.

Mit dem Aufgeben des Primats des sich in Material und Malvorgang hineinprojizierenden Ich ist auch der imaginäre unendliche Raum verlassen, der die Dinge enthält, enthalten könnte. Reine Farbe wird zu einem Höchstmaß ihr innewohnender Lichtintensität gesteigert. Sich durchdringende Farbstrukturen und Partikel, die ihre Eigenfarbigkeit je nach Quantitätsverhältnissen und Beeinflussung verlieren, heben

sich durch ihre trennende und verbindende Gleichzeitigkeit als möglicher Raum auf. Sie verleihen sich durch Lagerungsqualität wechselwirkend gesteigerte Existenz und vernichten sich als »materiell« Anwesendes. Das visuell Wahrgenommene zieht uns nicht durch das Gestaltete hindurch in eine »andere Welt«, sondern entwickelt sich im Sehvorgang als ständig Werdendes zu seiner rhythmisierten Lichtenergie zurück und durchstößt das von allem Benennungswert freie Farb-Licht.

Mich interessiert bei früheren Künstlern wie bei den zeitgenössischen, was ich in ihren Arbeiten als artikulierte und zugleich ursprüngliche »Sprache« sehe und die mir mit der Schärfe des Zeitbedingten nicht nur dieses vermittelt.

Es interessiert mich, in welchem Grade, gleichsam durch die Fugen ihres Mosaiks »Welt» eröffnet wird. Daß dies sichtbar gemacht sein muß durch die Beherrschung der Mittel, Art und Weise ihrer Anwendung, Einheitlichkeit ihres Kanons und in der Integrierung alles Gegenpoligen, Kontrapunktischen, braucht keiner besonderen Erwähnung. Es interessiert mich das Verhältnis von Anspruch und Qualität des Wollens zum Können, kurz, Vermögen oder Unvermögen, die zerschnittene Frucht so wieder zusammenzusetzen, daß sie das ursprünglich Lebendige nicht einbüßt.

Bei Juan Gris erfahre ich die Darstellung eines Bleibenden im Bewegten, immer in der Fläche, bei Mondrian totale Innerlichkeit, universale Harmonie. Mit einem Minimum plastischer Abwandlung und deren Struktur zeigt sich einfache geistige Wesenheit, nicht abkürzende Formelsprache, sondern Verdichtung.

*September 1966*

Verzeichnis

*Alle Bilder ohne Angaben des Besitzers gehören dem Künstler*

1 Monument für Malewitsch. 1954
Öl auf Rupfen. 120 x 115 cm

2 Thema in Schwarz. 1958
Öl auf Rupfen. 100 x 72,5 cm

3 Rotes Diptychon. 1958/59
Öl auf Hartfaser. 250 x 190 cm

4 Strahlung. 1959
Casein auf Hartfaser. 185 x 125 cm
Galleria Lorenzelli, Bergamo

5 Durchdringungen. 1961
Vinyl auf Hartfaser. 71 x 70 cm

6 Reihe. 1964
Vinyl auf Leinwand. 137 x 152 cm
Galerie Appel und Fertsch,
Frankfurt a. M.

7 Wendepunkt. 1964
Vinyl auf Leinwand. 151 x 146,5 cm

8 Faltung. 1964
Vinyl auf Leinwand. 127 x 135 cm

9 Cantus Firmus III. 1964/65
Acryl auf Leinwand. 94 x 113,5 cm
Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte, Münster

10 Progression Gelb-Blau-Schwarz. 1965
Acryl auf Leinwand. 132 x 150 cm
Galerie Der Spiegel, Köln

11 Orgelpunkt. 1965/66
Vinyl auf Leinwand. 133 x 130,5 cm
Galerie Appel und Fertsch,
Frankfurt a. M.

12 Zwei kleine und zwei große Reihen. 1966
Acryl auf Leinwand. 177 x 125 cm

13 Schwarz-Weißes Continuum. 1966/67
(Diagonale Progression).
Acryl auf Leinwand. 97 x 104 cm

14 Grüner Hiatus. 1966/67
Acryl auf Leinwand. 152 x 150 cm

15 Grün-Schwarzes Continuum. 1966/67
(Progression Grün-Blau-Schwarz)
Acryl auf Leinwand. 170 x 171 cm
Galleria Lorenzelli, Bergamo

16 Neuer Dreiklang. 1966/67
Acryl auf Leinwand. 105 x 105 cm

17 Grüne Akzente. 1966/68
Acryl auf Leinwand. 192 x 190 cm

18 Continuum. 1967
Acryl auf Leinwand. 125 x 125 cm

19 Rot aus Grün aus Schwarz aus Rot. 1967/68
Acryl auf Leinwand. 125 x 125 cm

20 Sehebenen. 1968
Acryl auf Leinwand. 205 x 195 cm

21 Sehebenen. 1968
Acryl auf Leinwand. 130 x 120 cm

22 Hommage à Duccio. 1968
Acryl auf Leinwand. 182 x 169 cm
Galerie Der Spiegel, Köln

23 Cantus Firmus Gelb. 1968
Acryl auf Leinwand. 152 x 166 cm

24 Exzentrisches Grün. 1968
Acryl auf Leinwand. 166 x 156 cm

25 Progressionen in zwei Richtungen. 1968
Acryl auf Leinwand. 195 x 365 cm

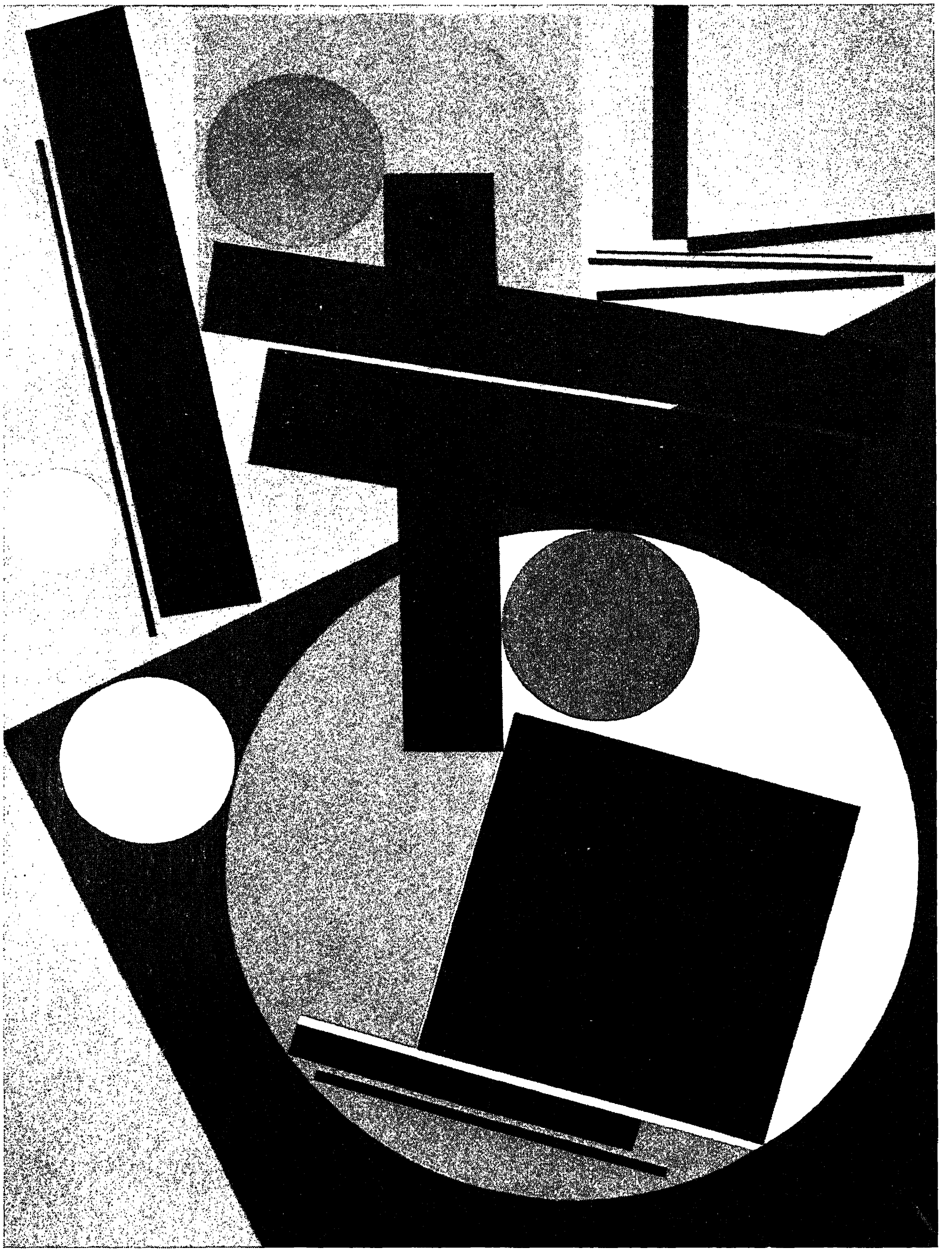
26 Rote Vibration. 1968
Acryl auf Leinwand. 164 x 166 cm

27 Sechs Grün. 1968/69
Acryl auf Leinwand. 196 x 256 cm

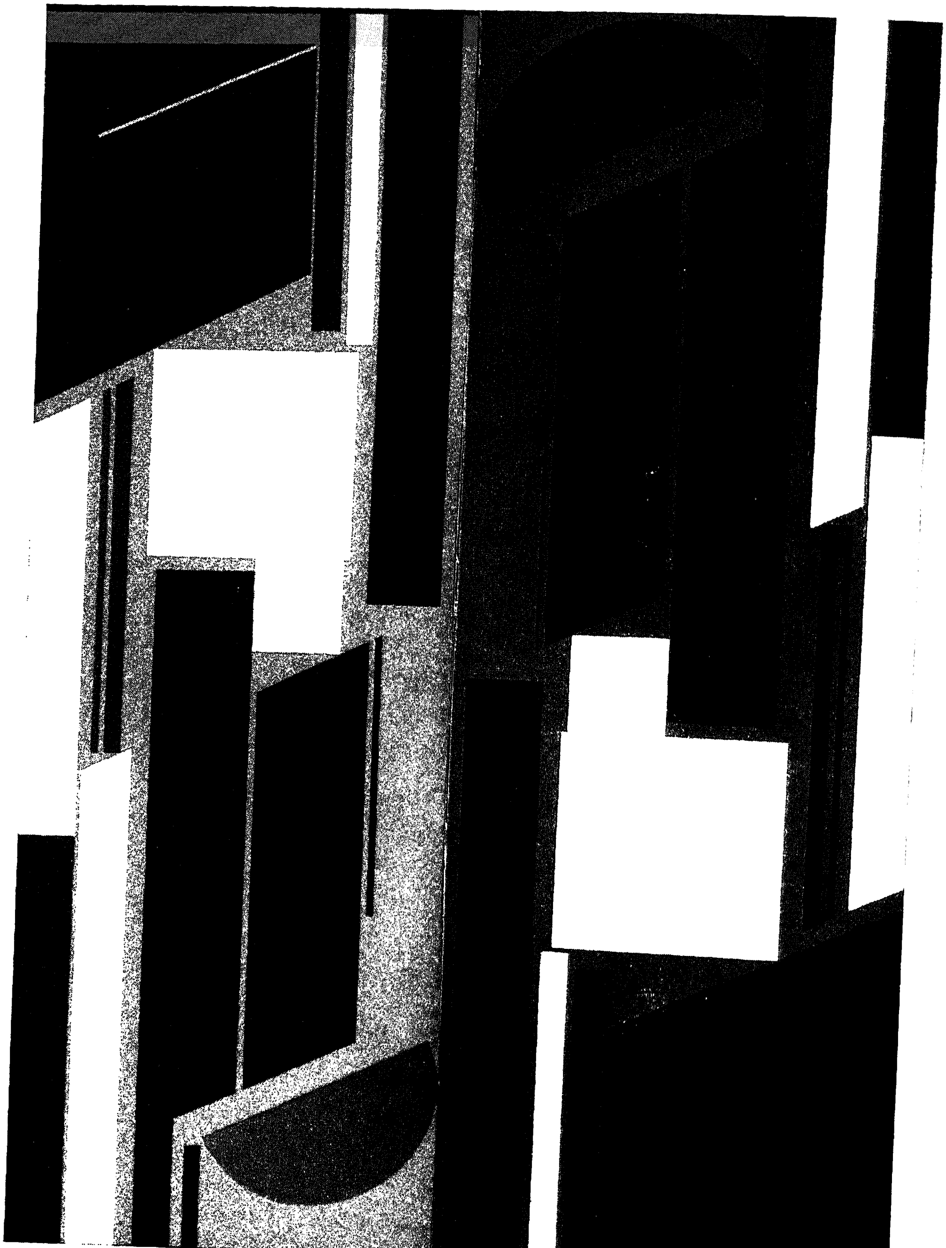
28 Rot. (Rote Horizontale). 1968/69
Acryl auf Leinwand. 140 x 140 cm

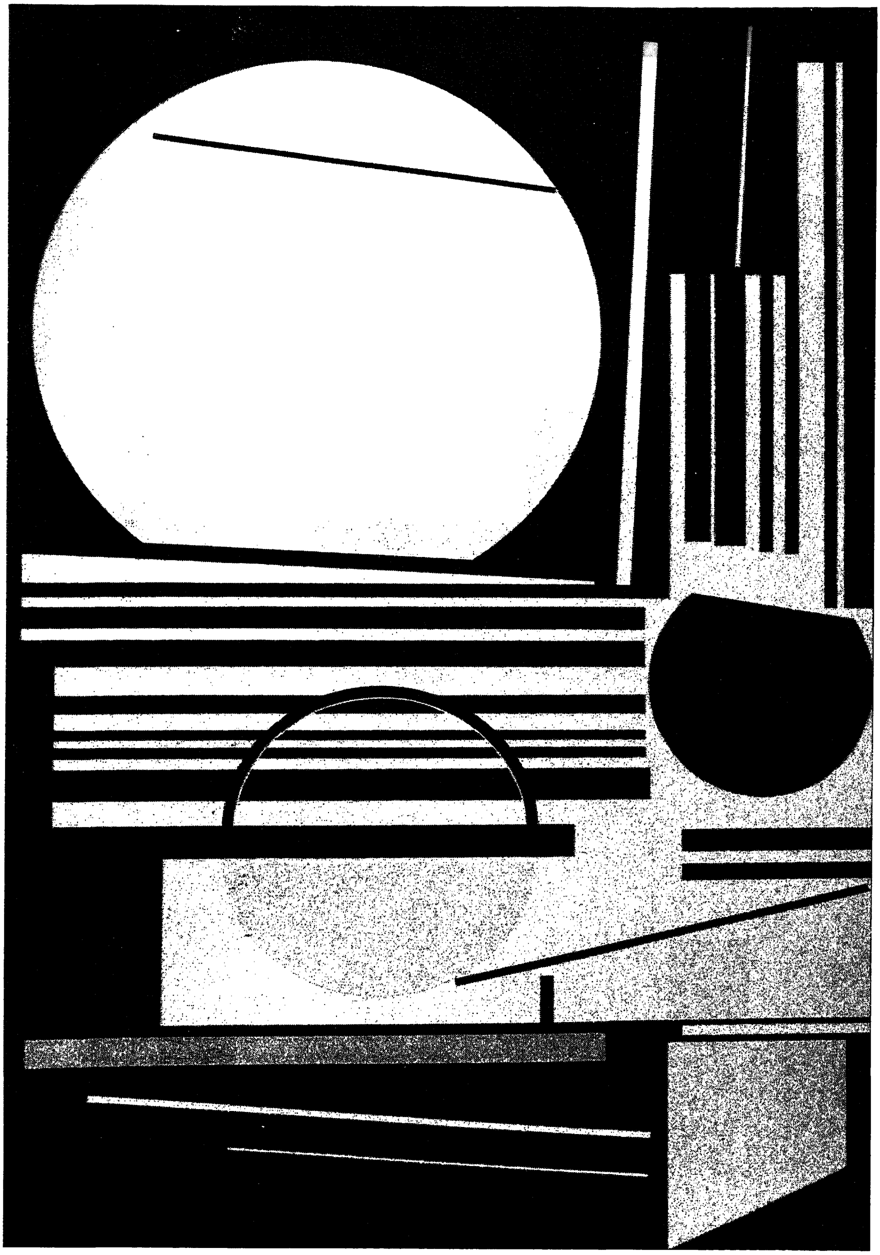
*Nachtrag*

29 Vibration Grün-Blau-Schwarz. 1966/68
Acryl auf Leinwand. 141 x 140 cm

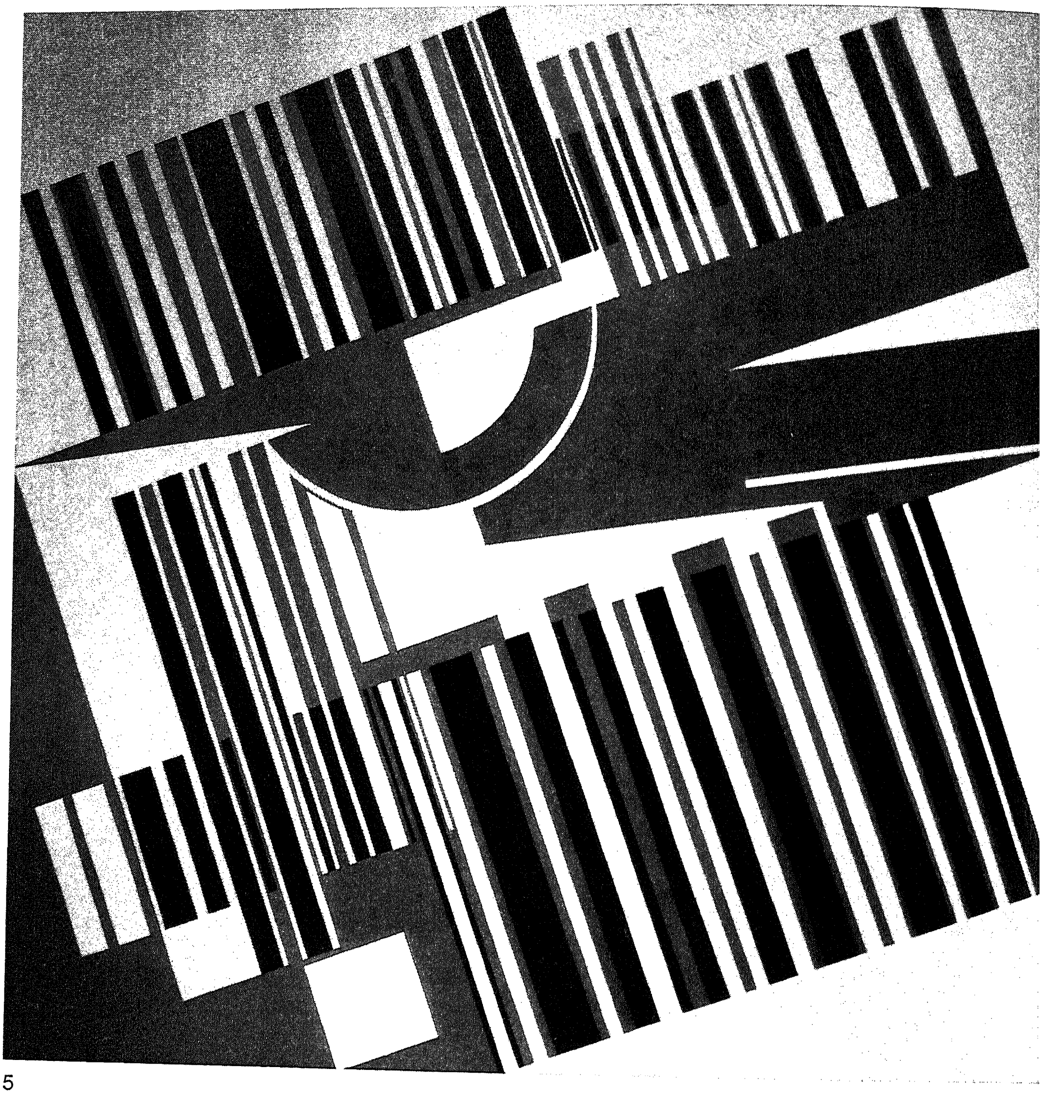


2

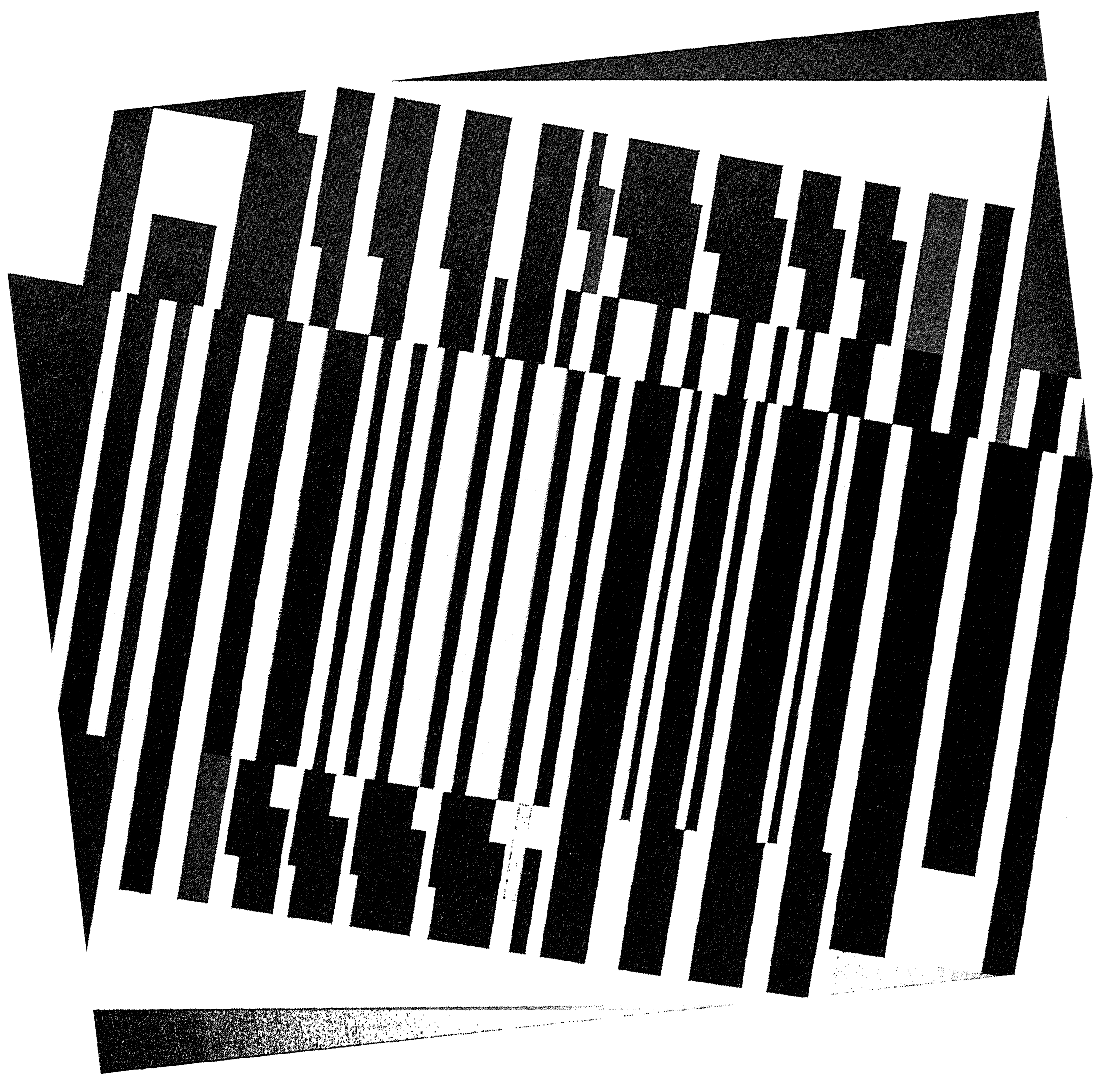


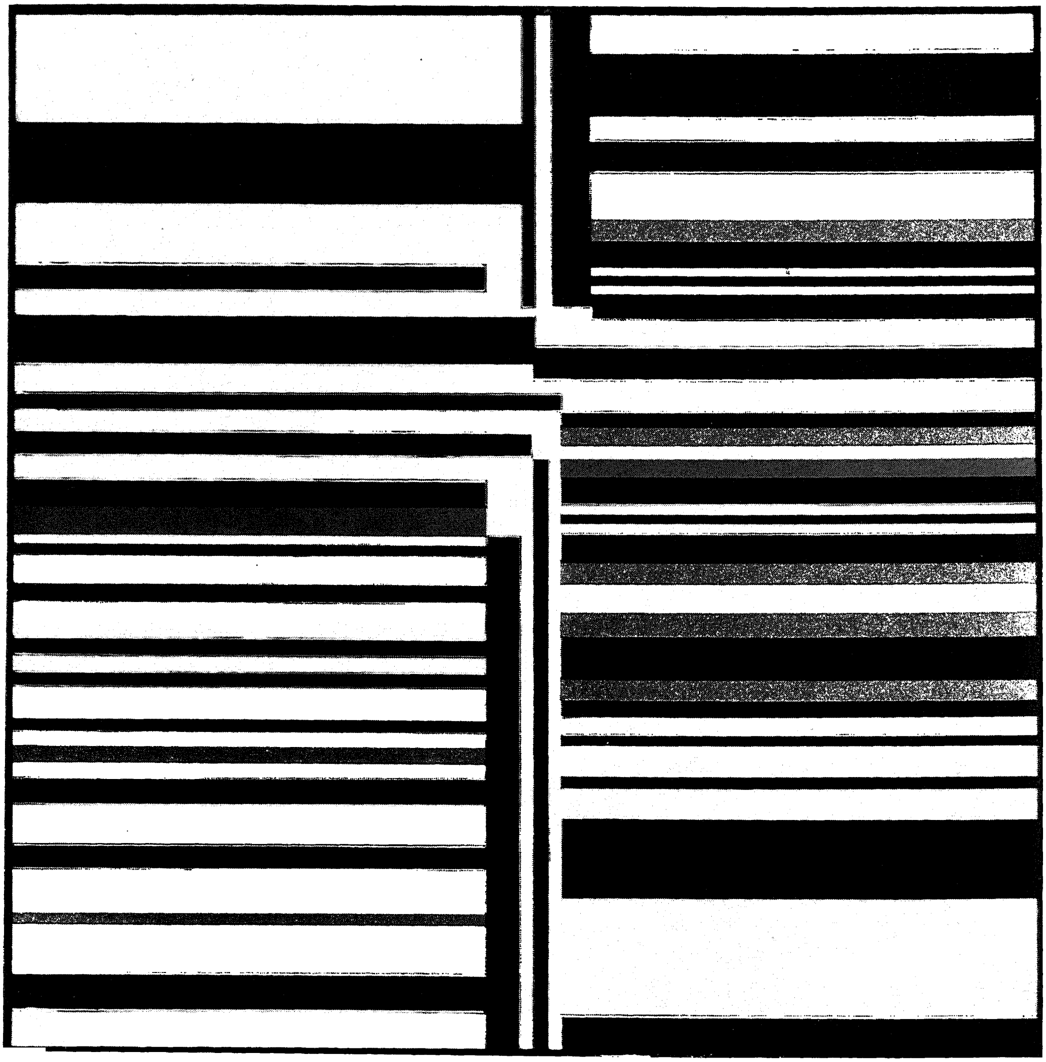


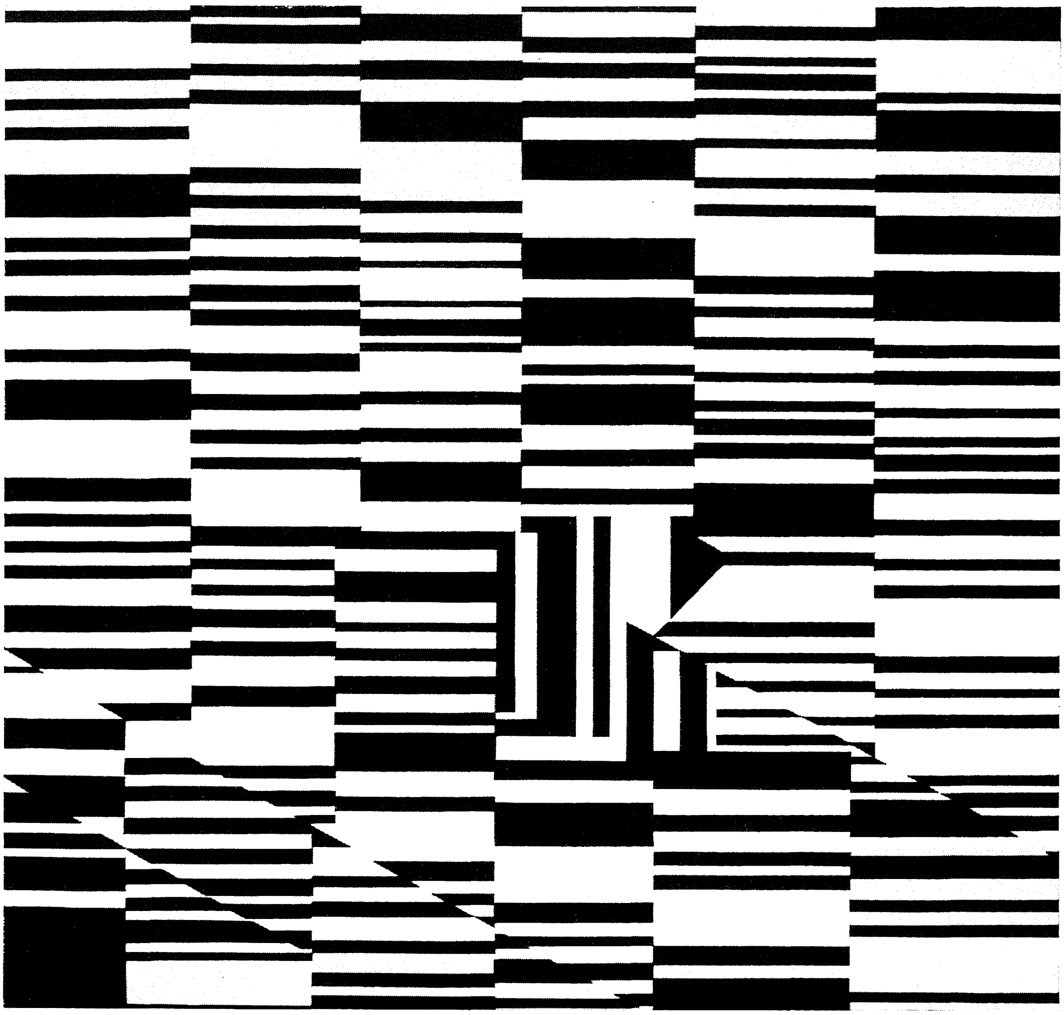
4

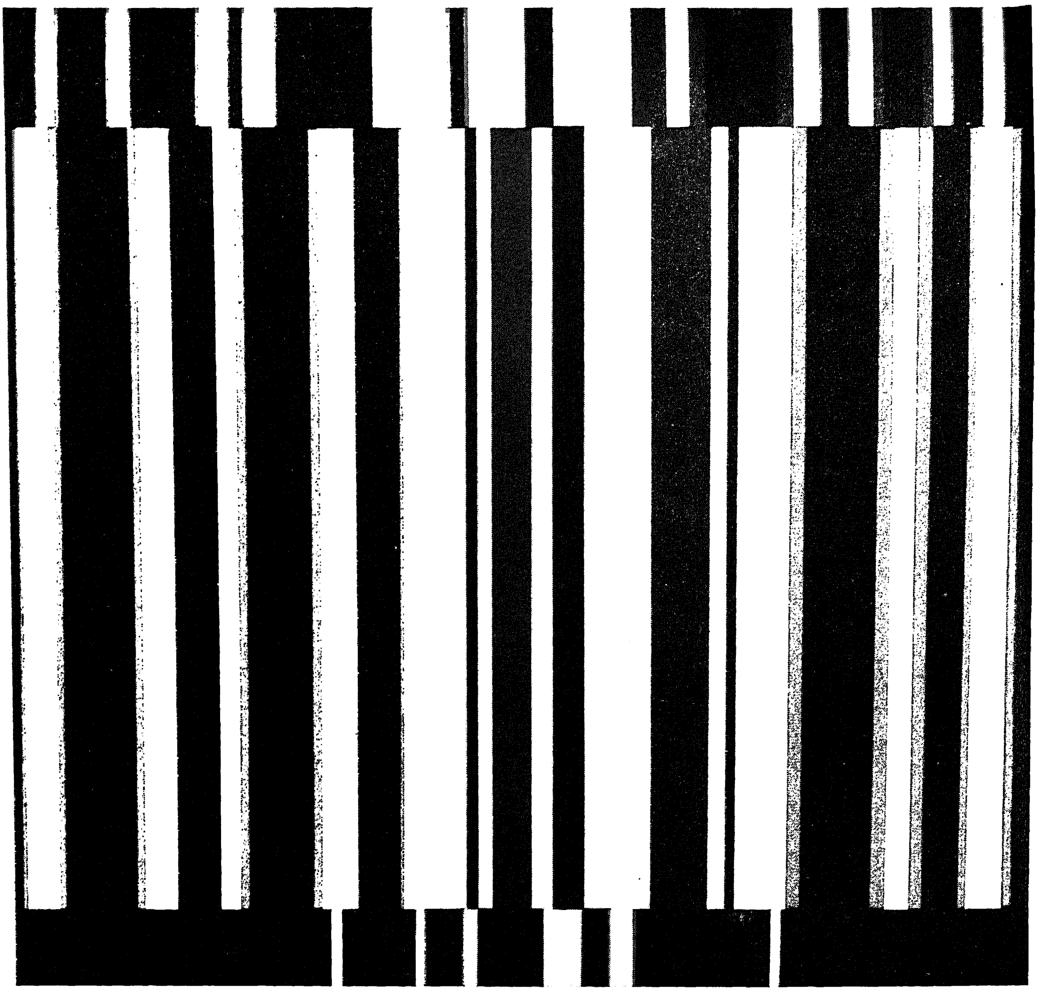


5

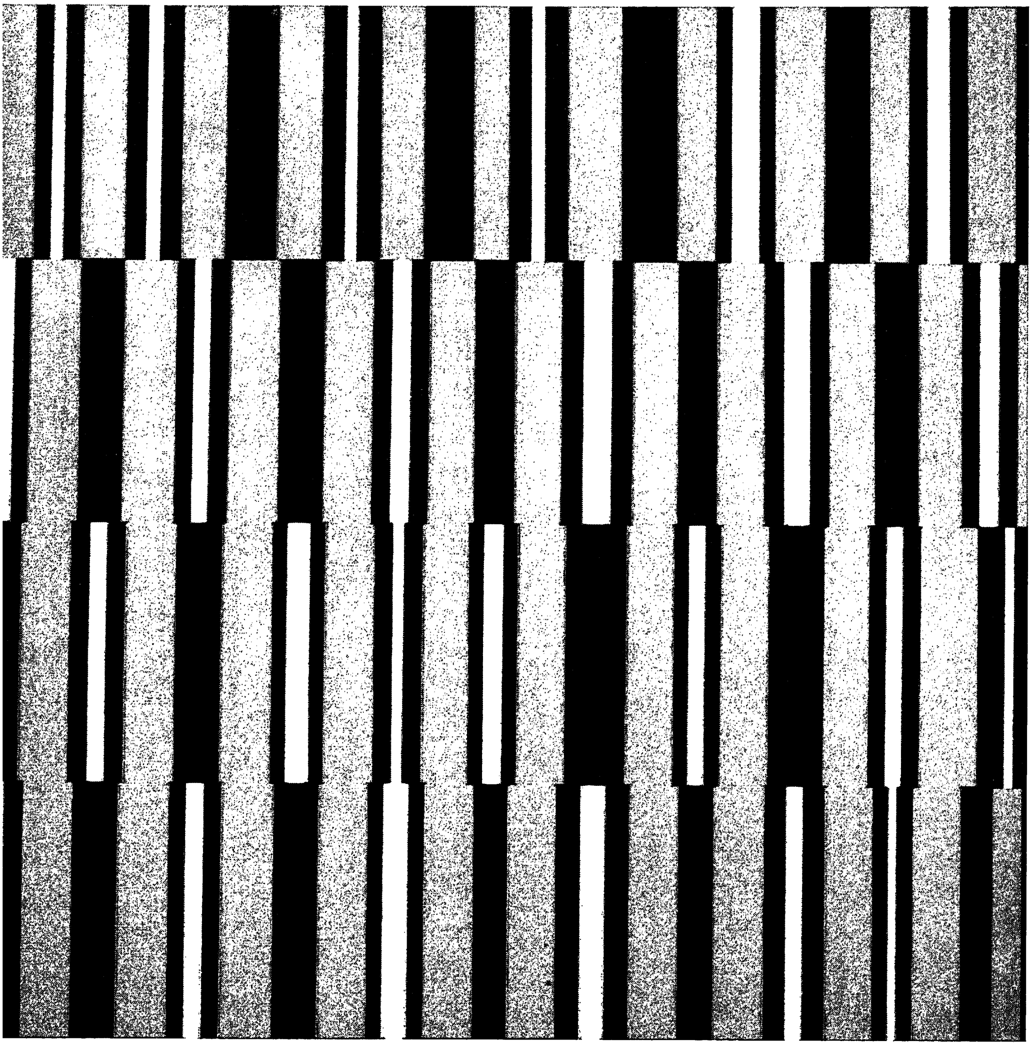




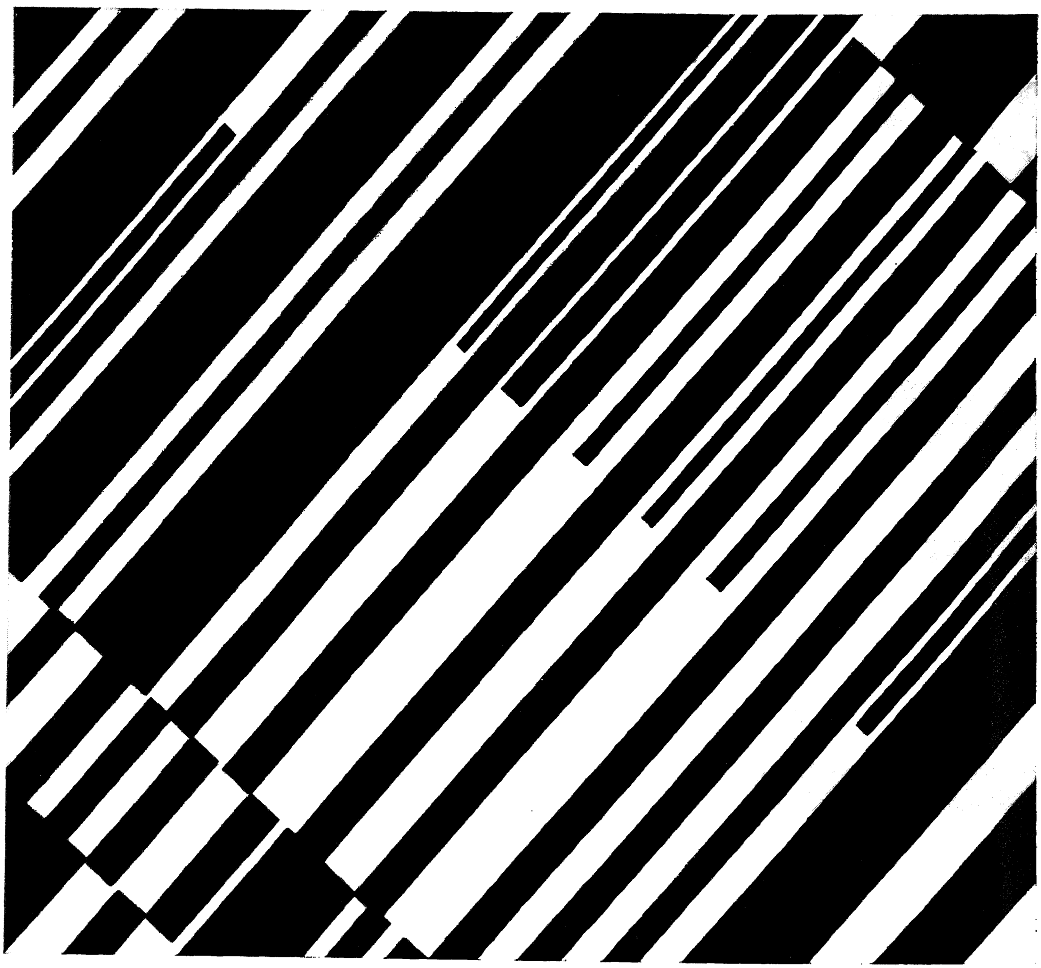




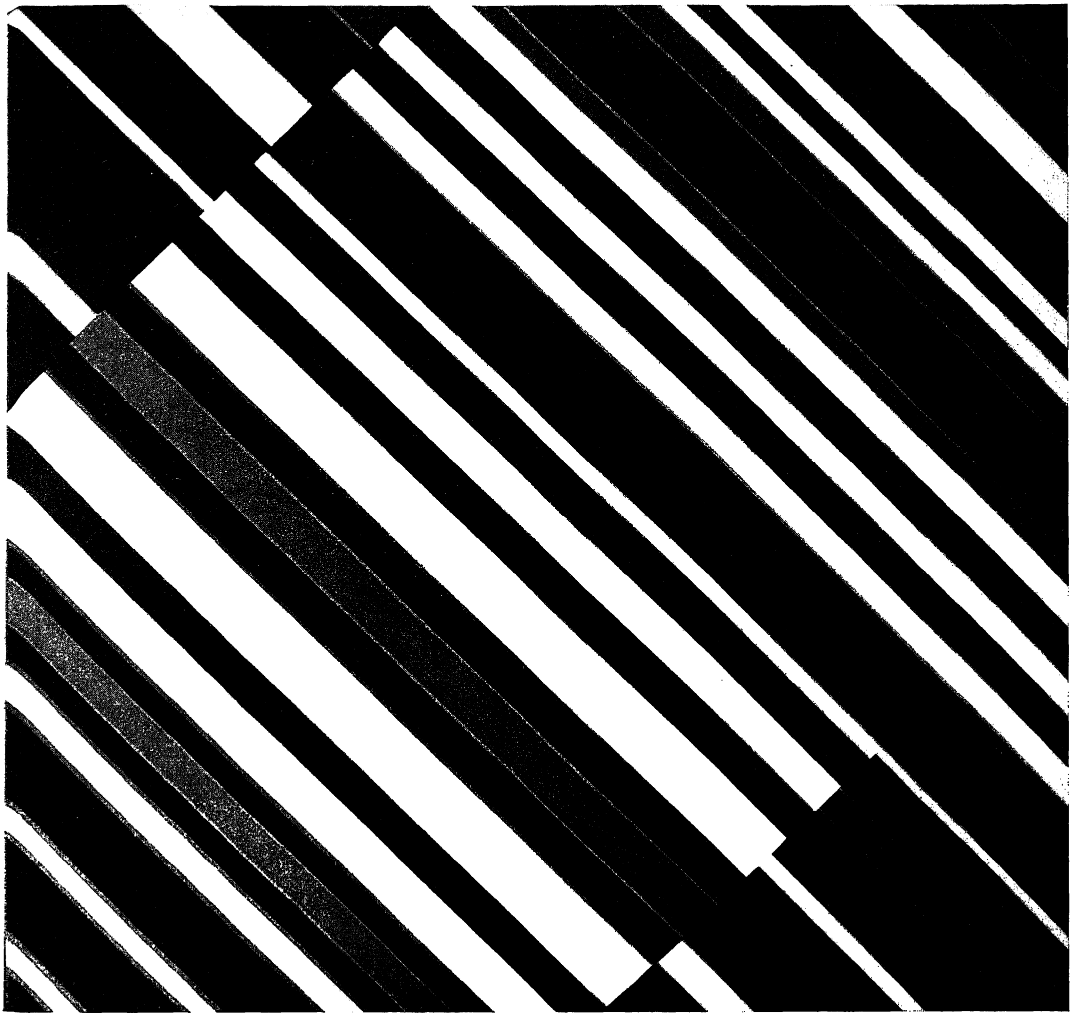
9



11



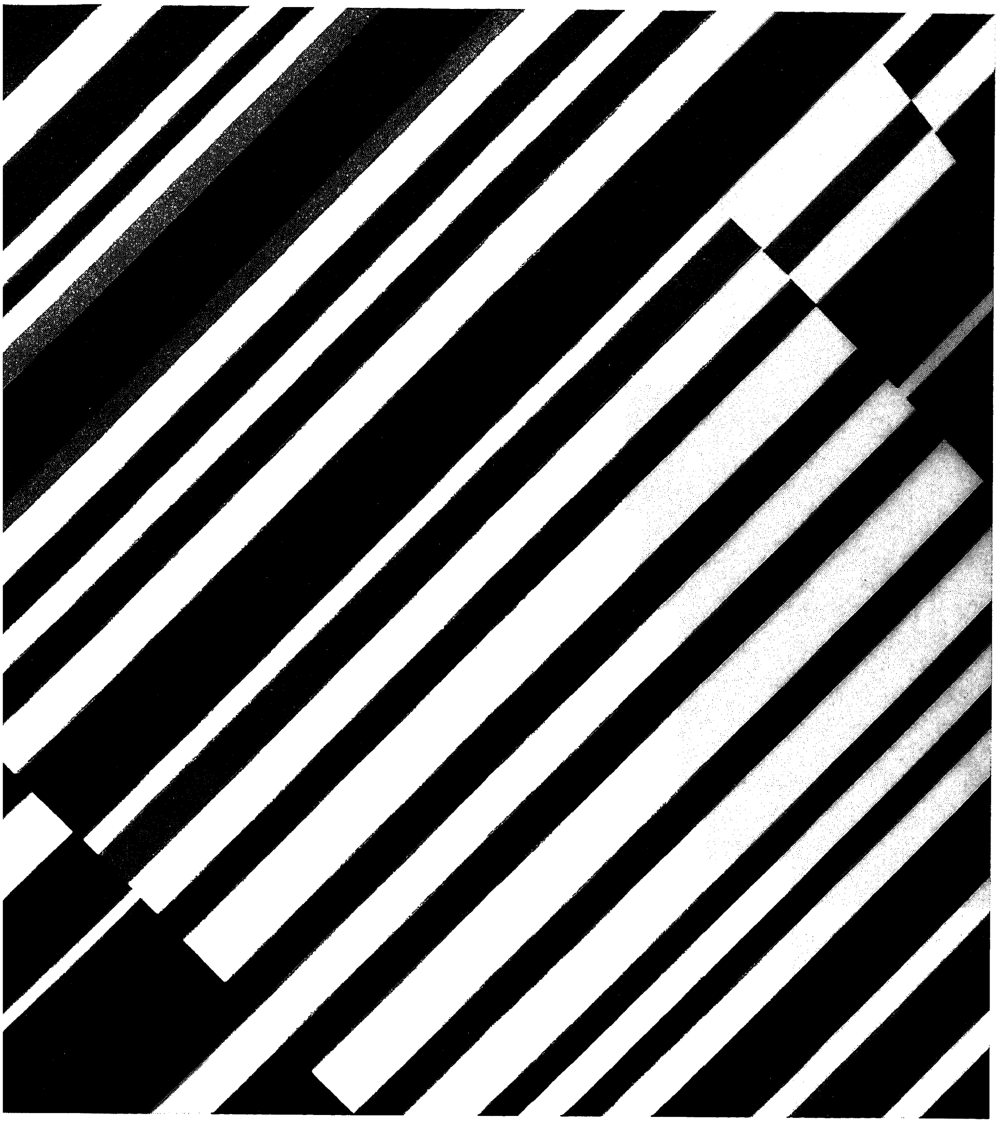
13



14

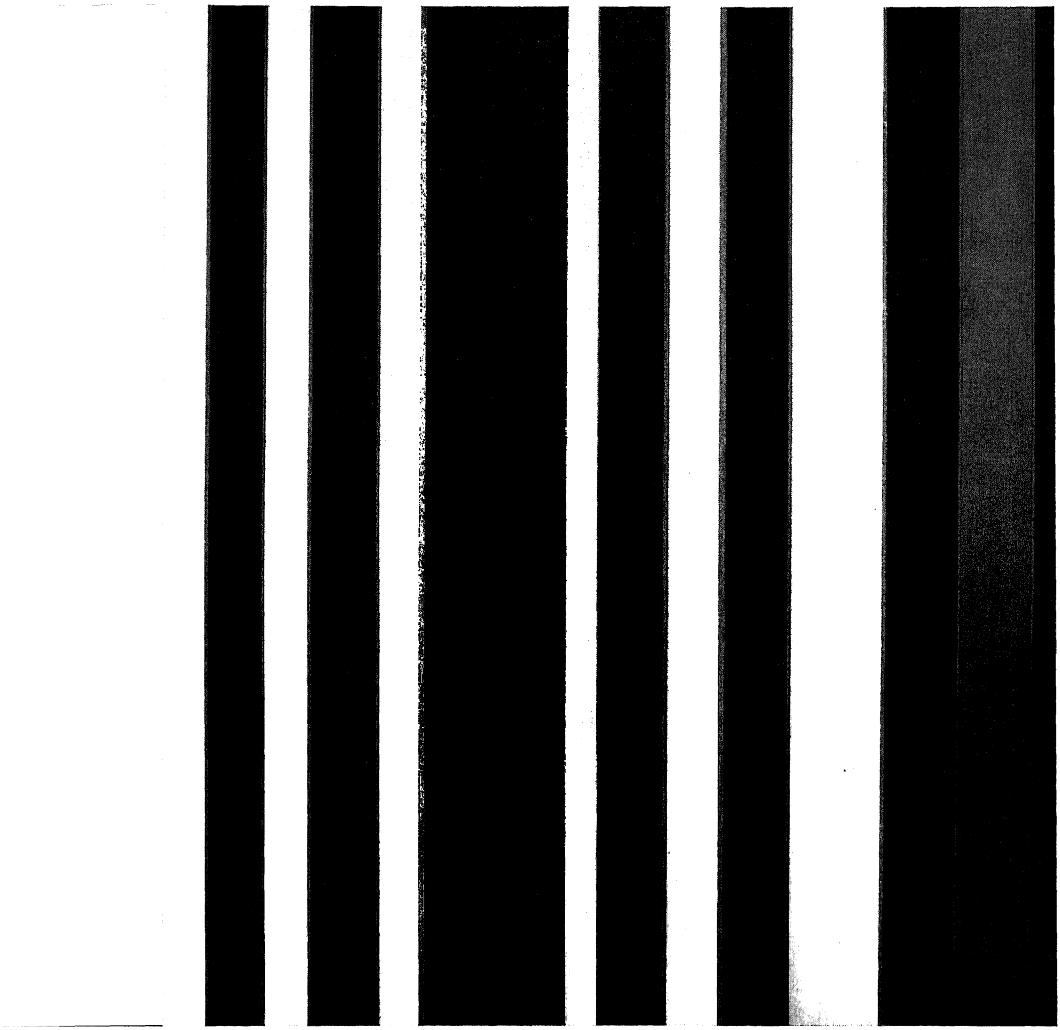


15

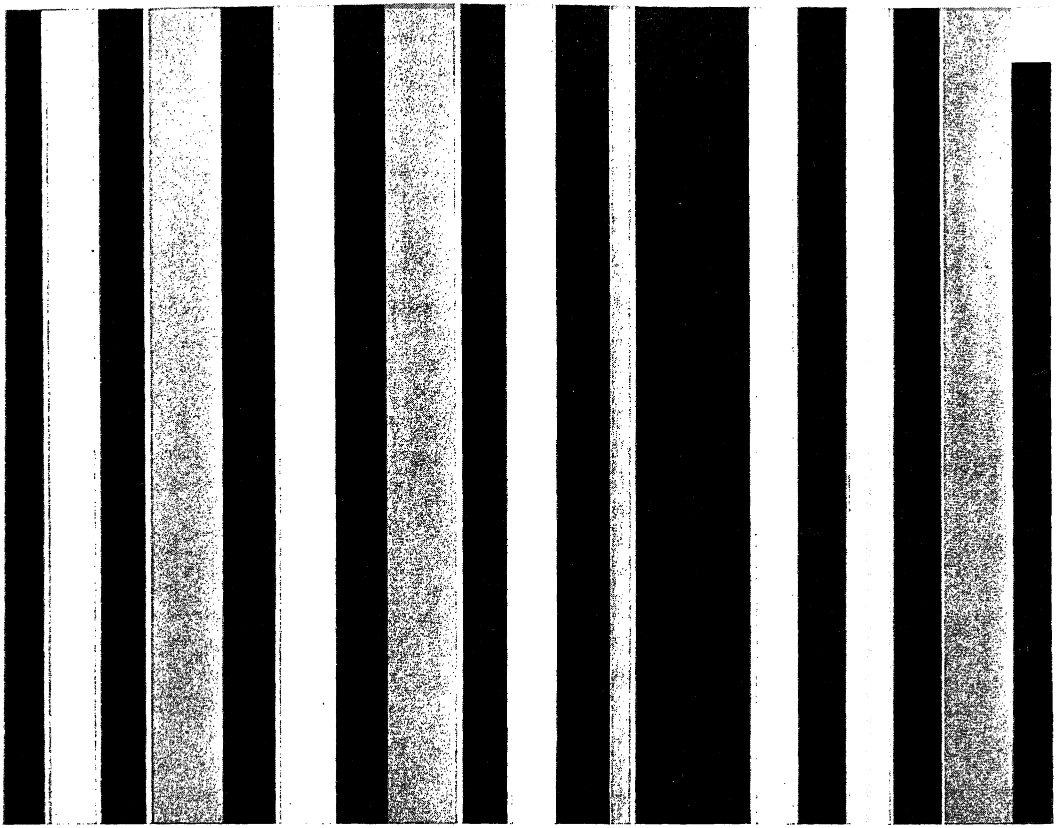


30

22

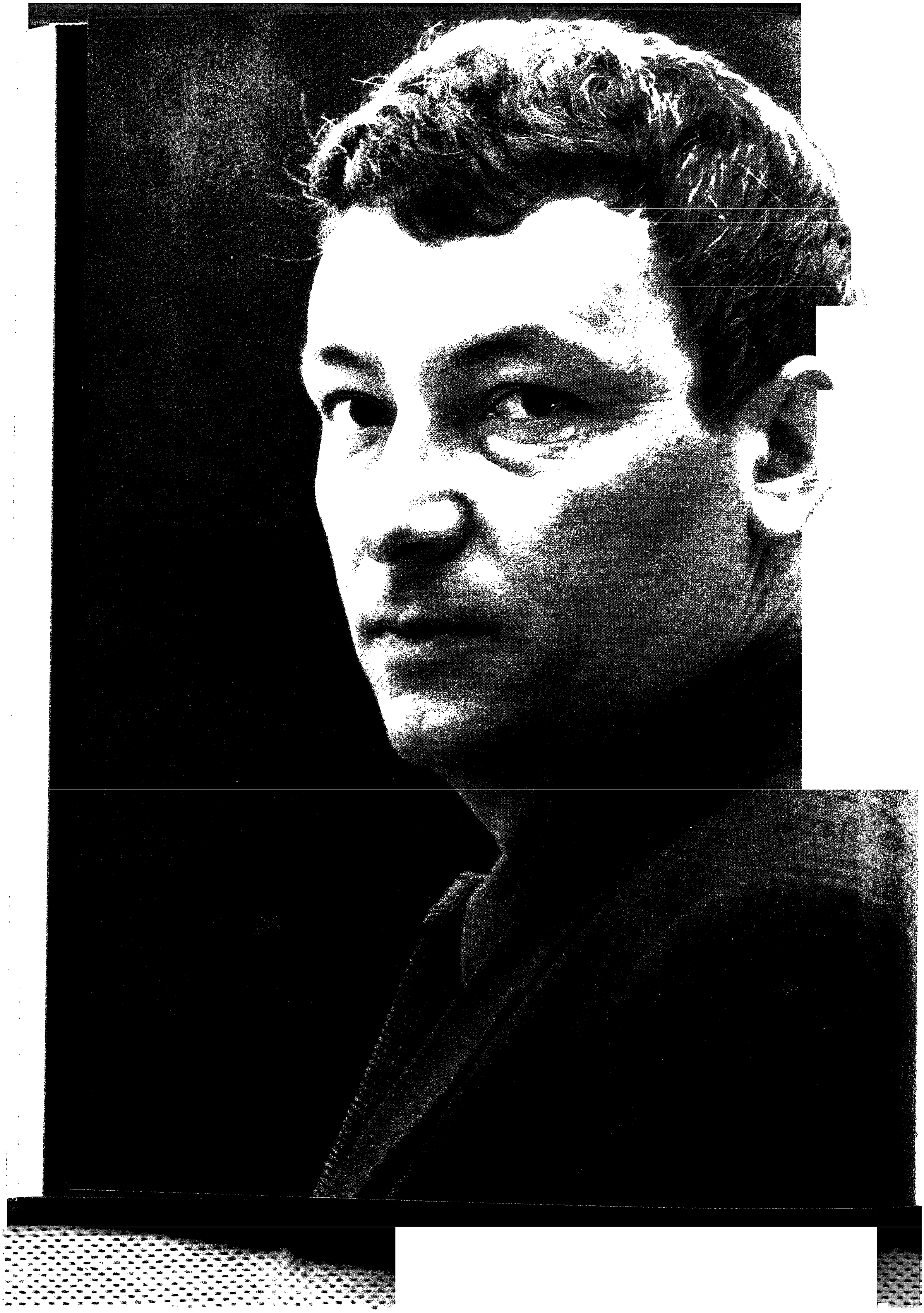


26



27

Girke



Seit 1958 malt Raimund Girke seine Bilder ausschließlich in den Farben Weiß und Schwarz (einigen wir uns darauf: es sind Farben). Dietrich Helms hat die frühen Bilder Girkes sehr gut beschrieben und sie treffend als homogene Verbindung zweier an sich auseinanderliegender Eigenschaften charakterisiert, als »monochrom« und »seriell«, hat dann für Girke das »seriell« aber ganz richtig als nicht mechanisch-strenge Strukturierung, sondern als freie rhythmische Ordnung erläutert. Schon seit damals hat Girke ein vielleicht über Tobey-Dorazio (von 1956!) und Tapies-Mack (von 1957!) ableitbares handschriftliches Moment konsequent zugunsten strengerer, objektiverer Ordnungsprinzipien zurückgedrängt.

Konsequenz ist wohl überhaupt das richtige Wort, die Arbeit Girkes zu charakterisieren. Sie führt ihn in die Enge, aber nicht in die Irre. Girke ist diesen Weg in die Enge bewußt gegangen; das erforderte Mut, mehr aber noch Klarheit über das eigene Tun. Er hat den Malvorgang und das Bildgeschehen stetig reduziert, von den diagonalen Gittern, Weiß auf Weiß, zu den zarten horizontalen Gliederungen der weißen Flächen durch — ja, durch was denn eigentlich? Gewiß nicht durch Linien. Vielleicht durch Abbrüche. Durch eine Modulation der Farbe, die intensiver wird, sich steigert, abfällt, schwächer wird und dann wieder an Fülle gewinnt und alle Spuren durchscheinenden Graus überwindet. Rhythmen. Phasen. Stufen.

Reduzierung und Konzentration waren vollkommen. Der oberflächliche Betrachter sah nichts als das rein weiße Bild. Das weißeste Weiß der Kunstgeschichte. War er gutwillig, mochte er das Moment der Stille, der Meditationen betonen, war er es nicht, so mochte er Ärmlichkeit, ja Dürftigkeit vermuten.

Und doch waren es diese Bilder, vor denen manchem (nicht nur dem Schreiber dieser Zeilen) plötzlich die Notwendigkeit dieser Beschränkung und, mehr, der Rang des ganzen bisherigen Werkes Raimund Girkes aufgehen konnte.

Nur wer seiner Sache so vollkommen sicher war — wie Girke — konnte es unternehmen, so reduzierte, so unauffällige, so beinahe unsichtbare Bilder zu malen.

Wer das langsame, das organische Anschwellen und Abschwellen der Farbe Weiß auf grauem, weiß gedeckten Grunde ein wenig intensiver beobachtet hat, in seinen verhaltenen, ja verletzlichen Rhythmen, der wird wohl erkannt haben, daß hier ein Vorgang beschlossen ist, den man mit einer Metapher das Atmen des Bildes nennen könnte. Diese Bilder leben. Wie in denen Giorgio Morandis ist in ihnen ein

ständiger Austausch von oben und unten, von Oberfläche und Bildgrund im Gange; eben: Atem.

Von hier aus wird auch der – nur relative? – Reichtum der neueren Bilder Girkes verständlich. Von hier aus, vom vollkommenen Weiß, konnte er es wagen, wieder dialektisch zu werden und sich nun auch das Schwarz zu erobern. Erobern: das heißt Bewegung, Geschwindigkeit, Unruhe. Sie ist in den Bildern Girkes von 1965. Ihr großes Thema heißt Vibration. Der in sich schwingende, von Energien erfüllte Raum, in dem keine Unterscheidung mehr möglich ist zwischen Volumen und Leere.

Geblieben ist die horizontale Gliederung. Sie erfolgte nun in schmalen Streifen von wenigen Millimetern Breite, die Girke sich als vorgegebenes Gerüst anlegte, ehe der Malprozeß einsetzte. Alle anderen Bildzonen deckte er zu, wenn er nun diese schmalen Zeilen auf der schwarz grundierten Bildfläche aus der Spritzpistole (denn diese ist an Stelle des Pinsels und des Spachtels getreten) weiß zu überdecken begann, anschwellend, abschwellend, mitunter das Schwarz des Grundes unangetastet in einer Spannbreite stehen lassend.

Aus dem Miteinander dieser einzelnen horizontalen weiß-grau-schwarz-weißen Bänder entstehen eigenartige Schwingungen, Schwellungen, Verzerrungen, Brechungen; als wären hier elektronische Tonstöße aufgezeichnet; oder als hätten wir seismographische Spuren des Straßenverkehrs vor uns; oder als schaute man durch das gewölbte oder gewellte Glas, wie es etwa Vasarely für seine kinetischen Kästen verwendet; oder als verfolgte man den Verlauf eines bewegten Gegenstandes durch bewegtes Wasser, durch Nebel oder in Spiegeln huschende Schatten.

Der Auslegungen sind viele möglich, nötig sind sie nicht. Wie seine frühen Bilder leben auch diese, die Girke 1965/66 malte, ganz aus ihrem organischen Rhythmus, ihrem formalen Bestand. Doch scheint es mir kein Nachteil zu sein, wenn diese Bilder stärker noch als die früheren nicht nur unser Auge, sondern auch unsere Gedanken und unser inneres Vorstellungsvermögen mobilisieren.

In der Entwicklung Girkes bilden sie dennoch nur eine relativ kurze Episode. Um weiterzugehen knüpfte er an die unmittelbar vorher entstandenen waagrechten Teilungen des Weiß durch schattenhafte hellgraue Streifen an, und begann nun durch ein allmählich komplizierter werdendes Spiel mit einander überschneidenden

Schattenlinien nach dem gleichen Prinzip Kreise, Quadrate und dann die Durchdringung verschiedener geometrischer Formen weiß auf Weiß der Bildfläche einzuschreiben.

Im wechselnden Licht des Tages werden diese Formen — bei direktem Sonneneinfall — fast unsichtbar, um dann wieder deutlich aufzutauchen. In ihrer schweigenden Präsenz gehören sie zu den wichtigsten Bildern unserer Zeit.

In einer neuen Phase schließlich versucht Girke seit etwa Herbst 1968 sich vom Weiß her auch die Farben neu zu erobern — zunächst als eine »Trübung« des Lichts, als helle Gelb-, Rosa- oder Blautönung des Weiß. Sind das schon wieder Farben, sind es nur Übergänge, sind es Erinnerungen? Wie immer, bei Girke vermögen sie nur dies und nichts anderes, sie singen das Lob des Weiß.

Wieland Schmied

1930 Am 28. Oktober geboren in Heinzendorf, Schlesien

1951/52 Studium an der Werkkunstschule Hannover

1952 bis 1956 Studium an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf

Lebt seit 1957 meist in Hannover, lehrt seit 1966 an der Werkkunstschule Hannover

Seit 1958 Aufgabe der Mehrfarbigkeit, ausschließliche Verwendung der Farben Weiß, Grau und Schwarz

1960 weiße Bilder

1963 gegliederte und gestufte Weißräume

Seit 1964 Weißräume, Weißbilder und Fluktuationen

1959 Preis der Stadt Wolfsburg für Malerei

1962 Kunstpreis der Jugend, Stuttgart

## Einzelausstellungen

| | |
|---|---|
| 1956 | Duisburg |
| 1957 | Galerie Seide, Hannover |
| 1959 | Galerie Seide, Hannover |
| 1960 | Galerie Diogenes, Berlin<br>Galerie Seide, Hannover |
| 1962 | Studio Helms, Hannover |
| 1963 | Studio Ruhnau, Gelsenkirchen<br>Galerie d, Frankfurt a. M. |
| 1964 | Studio Hanckel, Essen<br>Galerie Barerstraße 84, München |
| 1965 | Galerie Loehr, Frankfurt a. M. |
| 1966 | Galerie h, Hannover<br>Galerie Jülicher, Mönchengladbach<br>Studio UND, München<br>Studio des Kunstvereins Hannover |
| 1967 | Städt. Kunstpavillon Soest<br>Galerie Rewolle, Bremen |
| 1968 | Galerie Langer, Braunschweig<br>Galerie Gunar, Düsseldorf |
| 1969 | Kestner-Gesellschaft Hannover<br>(mit Fruhtrunk und Pfahler) |

Beteiligung an Ausstellungen

1959 Junge Stadt sieht junge Kunst, Wolfsburg
Neue Generation, Hannover
Kunstpreis der Jugend, Baden-Baden
Première Biennale de Paris
Galerie Seide, Hannover

1960 Das Einfache, das schwer zu machen ist
Galerie Seide, Hannover
Monochrome Malerei, Schloß Morsbroich, Leverkusen
Frühjahrsausstellung Kunstverein Hannover

1961 Junge Stadt sieht junge Kunst, Wolfsburg
Dreißig junge Deutsche, Schloß Morsbroich, Leverkusen und St. Gallen
Internationale Malerei, Wolframs-Eschenbach
Avantgarde 61, Museum Trier
Zero, Galerie a. Arnheim

1962 Junger Westen 62, Recklinghausen
Internationale Ausstellung kleiner Formate. Galerie Schindler, Bern
Kunstpreis der Jugend, Stuttgart
Weiß, Galerie Seide, Hannover
Galerie a, Arnheim
Neue Tendenzen, Galerie orez, Den Haag und Universität Leiden
Sammlung Albert Schulze Vellinghausen, Bochum
Neun Aspekte, Galerie d, Frankfurt a. M.

1963 Junge Stadt sieht junge Kunst, Wolfsburg
Europäische Avantgarde, Frankfurt a. M., Galerie d
Kunst international, Galerie Brusberg, Hannover

1964 Salon comparaisons, Paris und München
Deutscher Künstlerbund »Möglichkeiten«, Berlin, Haus am Waldsee
Das graue Bild, Barerstraße 84, München
Kunstpreis der Jugend, Mannheim und Bochum
Exposition de Nöel, Jeune peinture, Galerie A, Pauli, Lausanne

1965 Aktuell 65, Galerie aktuell, Bern
Schwarz Weiß, Galerie Barerstraße 84, München
White on White, De Cordova Museum, Lincoln, Massachusetts
Frühjahrsausstellung Kunstverein Hannover

1966 White on White, Addison Gallery of American Art, Andover, Massachusetts
Frühjahrsausstellung Kunstverein Hannover
Deutscher Künstlerbund, Essen
Musische Geometrie, Kunstverein Hannover
Sommerausstellung, Galerie Ricke, Kassel
Sommerausstellung, Galerie aktuell, Bern
Weiß auf Weiß, Kunsthalle Bern

1966/67 Wanderausstellung, Kanada und USA

1967 Wege 1967, Museum am Ostwall, Dortmund und Brüssel
Deutsche Kunst nach 1945, Prag
Druckgraphik und Editionen der Avantgarde, Pop und Op, Galerie d, Frankfurt a. M.
Serielle Formationen, Frankfurt
Konzeptionelle Malerei, Innsbruck
Frühjahrsausstellung Kunstverein Hannover
Deutsche Handzeichnungen und Aquarelle der letzten zwanzig Jahre, Kunstverein Hannover
Deutscher Künstlerbund, Karlsruhe

1968 Arte Concettuale, Galleria Milano, Mailand
Deutsche Kunst heute, Kunstverein Hannover
Deutscher Künstlerbund, Nürnberg
Contact 68, Belgische und deutsche Kunst, Kelkheim
Große Münchner Kunstausstellung, München

1969 Konzeptionelle Kunst, Galerie Stangl, München
40 deutsche unter 40, Norwegen und Finnland

*Texte von Girke*

»Das Einfache, das schwer zu machen ist«, Katalog der Galerie Seide, Hannover, 1960

»Kleine Mappe für Raimund Girke« der Galerie Seide, Hannover, herausgegeben in Zusammenarbeit mit der Galerie Diogenes, Berlin, 1960

»Monochrome Malerei«, Katalog des Städtischen Museums Leverkusen, Schloß Morsbroich, 1960

»Europäische Avantgarde«, Katalog der Galerie d, Frankfurt a. M., 1963

Katalog »Raimund Girke«, gh 3, Galerie h, Hannover, 1966

»Integration 5«, Herausgeber Herman de Vries, Arnheim, Holland

edition UND Raimund Girke, vier Zeichnungen mit dem Text von Samuel Beckett: Aus einem aufgegebenen Werk, Auflage 7 Exemplare, München, 1967

*Veröffentlichungen über Girke*

»Spielarten«, Katalog der Galerie Seide, Hannover, 1959: Dr. Henning Rischbieter. »Die Bilder von Raimund Girke«

»Girke 1960«, kleine Mappe für Raimund Girke der Galerie Seide, Hannover, herausgegeben in Zusammenarbeit mit der Galerie Diogenes, Berlin, 1960: Dietrich Helms, »Raimund Girkes Malerei« und »Plädoyer für Weiß und Schwarz, monochrome Malerei und Girke«

»Egoist 7«, Herausgeber Adam Seide, Frankfurt a. M., 1965: Albert Schulze Vellinghausen, »Eröffnungsrede zur Ausstellung Raimund Girke«, 1964
William E. Simmat, »Bericht über Raimund Girke«, 1965
Dietrich Helms, »Raimund Girkes Malerei«, 1965

»Raimund Girke«, gh 3, Katalog zur Ausstellung in der Galerie h, 1966: Wieland Schmied »Zu Raimund Girkes Bildern«, 1966

»Integration 5«, 1966, Peter Iden: »Weiß führt zu Weiß zurück«, (»Zu den Bildern Raimund Girkes«)

Weiß ist Ruhe und Bewegung, ist Aktivität und Passivität. Weiß ist Reinheit und Klarheit. Weiß ist grenzenloser dimensionaler Raum, ist immateriell. Weiß ist reine Energie.

Das Weiß meiner Bilder wird seit drei bis vier Jahren durch hellgraue, horizontal angeordnete, verschwebende Linien gegliedert. Es entstehen dadurch Zonen bzw. Kraftfelder, die in ihren unterschiedlichen Breiten genau aufeinander abgestimmt sind. Jede dieser Zonen ist integrierender Bestandteil des weißen Bildes. Stufenweise Zu- oder Abnahme der Breiten führt das Auge von einem Feld in das nächste, benachbarte. Dadurch ergibt sich ein Bewegungsablauf in der Senkrechten, wobei diese nach oben oder nach unten gerichtete Bewegung allmählich schneller oder langsamer, gefördert oder gehemmt wird oder auch gleichbleiben kann. Widerstände und Unterbrechungen wirken als Irritation im planmäßigen Ablauf der Bewegung. Die geometrische, statische Gliederung der Bildfläche wird verwandelt, Statik wird zur Dynamik.

Die mathematisch präzise Teilung der Bildfläche vermittelt den Eindruck von Klarheit; genaue, aufeinander bezogene Maße geben überschaubare ruhige Bildordnungen. Aus den Serien fast gleichwertiger Flächenelemente lösen sich in einigen Arbeiten große einfache geometrische Formen, vielfach gegliedert durch die horizontalen Zonen. Die vibrierende Bewegung der Bildfläche wird hier aufgefangen und kommt zur Ruhe.

Zur senkrechten, in der Fläche bleibenden tritt eine völlig andersgeartete Bewegung. Das Weiß ist aktiv, es verändert sich ständig; Ausdehnung und Zusammenziehung wechseln einander ab, treten gleichzeitig auf und sind kaum voneinander zu trennen. Diese fluktuierende Bewegung des Weiß wird gestützt, gestuft und zugleich gestört durch den Bewegungsablauf über die verschieden breiten Zonen des Bildes. Sie ist ständig vorhanden als kaum merkliche, jedoch eindringliche und fesselnde Bewegung, als Bewegung der Stille und Weite. Nie endend dehnt sich das Weiß aus, gibt Raum, Raum ohne Grenzen. Das alles überflutende Weiß versetzt das Bild in einen Schwebezustand und nimmt ihm die Schwere.

Weiß, die Farbe von größter Intensität, gerät aus der Ruhe heraus allmählich in Bewegung und kommt über die sich in Wellen fortpflanzende Bewegung wieder zurück zur gespannten Ruhe. Durch die Gliederung des Weiß in horizontale Zonen, in Kraftfelder, wird die Materie Weiß verändert, es entsteht Weiß unterschiedlicher Energie und Ausstrahlung.

*1967*

## Verzeichnis

*Alle Bilder ohne nähere Angabe der Technik sind auf Leinwand gemalt*

*Bilder ohne Angabe des Besitzers gehören dem Künstler*

41 Schneller Ablauf. 1959
Mischtechnik. 100 x 125 cm

42 Strukturfeld. 1960
Mischtechnik. 75 x 110 cm

43 Gouache. 1960
Mischtechnik auf Papier. 19 x 27,5 cm

44 Horizontal geschichtet. 1961
Mischtechnik. 70 x 100 cm

45 Weiß 11/61. 1961
Mischtechnik. 120 x 150 cm

46 Weiß-Feld. 1962
Mischtechnik. 120 x 145 cm

47 Helle Struktur. 1962
Mischtechnik. 120 x 145 cm

48 Bewegtes Feld. 1962
Mischtechnik. 120 x 150 cm
Sammlung Dietrich Helms, Hamburg

49 Helle Texturen. 1962
Mischtechnik. 100 x 125 cm

50 Tastobjekt. 1962/63
Mischtechnik. 40 x 50 cm

51 Weiße Struktur I. 1962/63
Mischtechnik. 60 x 70 cm

52 Weiße Struktur II. 1963
Mischtechnik. 70 x 120 cm

53 1963/9. 1963
Mischtechnik. 110 x 70 cm

54 White horizon. 1963
Mischtechnik. 115 x 90 cm

55 Ruhiges Weiß-Kontinuum. 1963
Mischtechnik. 115 x 90 cm

56 Weißes Bild. 1963
Mischtechnik. 120 x 100 cm

57 All is white. 1963
Mischtechnik. 125 x 100 cm

58 Ohne Titel. 1963/64
Ei-Tempera. 135 x 100 cm
Sammlung Dietrich Helms, Hamburg

59 White space. 1964
Mischtechnik. 70 x 40 cm

60 Ohne Titel. 1965
Ei-Tempera. 100 x 90 cm
Sammlung Brockmann, Uelzen

61 Große Fluktuation. 1965/66
Mischtechnik. 120 x 98 cm

62 Kleine Fluktuation I. 1966
Mischtechnik. 60 x 60 cm

63 Kleine Fluktuation II. 1966
Mischtechnik. 60 x 60 cm

64 Weiß-Quadrat. 1966
Ei-Tempera. 105 x 105 cm

65 Weiß-Kreis. 1966
Ei-Tempera. 60 x 65 cm
Sammlung Rudolf Jüdes, Burgdorf

66 Weiß-Raum. 1966
Ei-Tempera. 105 x 105 cm
Museum am Ostwall, Dortmund

67 Weiß-Ruhe. 1966
Ei-Tempera. 90 x 90 cm

68 Ohne Titel. 1966
Ei-Tempera. 60 x 60 cm
Sammlung Brockmann, Uelzen

69 Little white square. 1966
Ei-Tempera und Acryl. 70 x 70 cm

70 Step by step. 1966
Ei-Tempera und Acryl. 90x 90 cm

71 Geteiltes Weiß I. 1966
Ei-Tempera. 105 x 80 cm

72 Kreis im Weiß. 1966
Ei-Tempera. 90 x 90 cm
Privatbesitz Hannover

73 Durchdringung. 1966
Mischtechnik. 90 x 75 cm

74 Zwei Themen. 1966
Ei-Tempera. 95 x 70 cm

75 Dreieck und Quadrat. 1967
Ei-Tempera. 50 x 40 cm
Sammlung Ernst, Hannover

76 Zwei Weiß. 1967
Ei-Tempera. 30 x 20 cm
Sammlung Ernst, Hannover

77 Geteiltes Weiß II. 1967
Ei-Tempera. 40 x 30 cm
Sammlung Brockmann, Uelzen

78 Ohne Titel. 1967
Ei-Tempera. 130 x 90 cm

79 White square. 1967
Ei-Tempera. 115 x 115 cm

80 Ohne Titel. 1967
Ei-Tempera. 100 x 100 cm

81 White for ever. 1967
Ei-Tempera. 90 x 90 cm

82 Horizontal, vertikal. 1967
Ei-Tempera. 90 x 90 cm

83 Weißes Quadrat. 1967
Ei-Tempera. 105 x 105 cm

84 Ohne Titel. 1967
Ei-Tempera. 130 x 90 cm

85 Blau-Rot-Weiß. 1967
Ei-Tempera. 60 x 60 cm
Sammlung Hermann, Bremen

86 Great white cross. 1968
Ei-Tempera. 115 x 115 cm

87 Kreuz und Quadrat. 1968
Ei-Tempera. 115 x 115 cm

88 Grenzenloses Weiß. 1968
Ei-Tempera. 110 x 110 cm

89 Diagonalstruktur. 1968
Ei-Tempera. 110 x 110 cm

90 Ohne Titel. 1968
Acryl. 60 x 60 cm

91 Ohne Titel. 1968
Acryl. 155 x 135 cm

92 Ohne Titel. 1968
Acryl. 155 x 130 cm

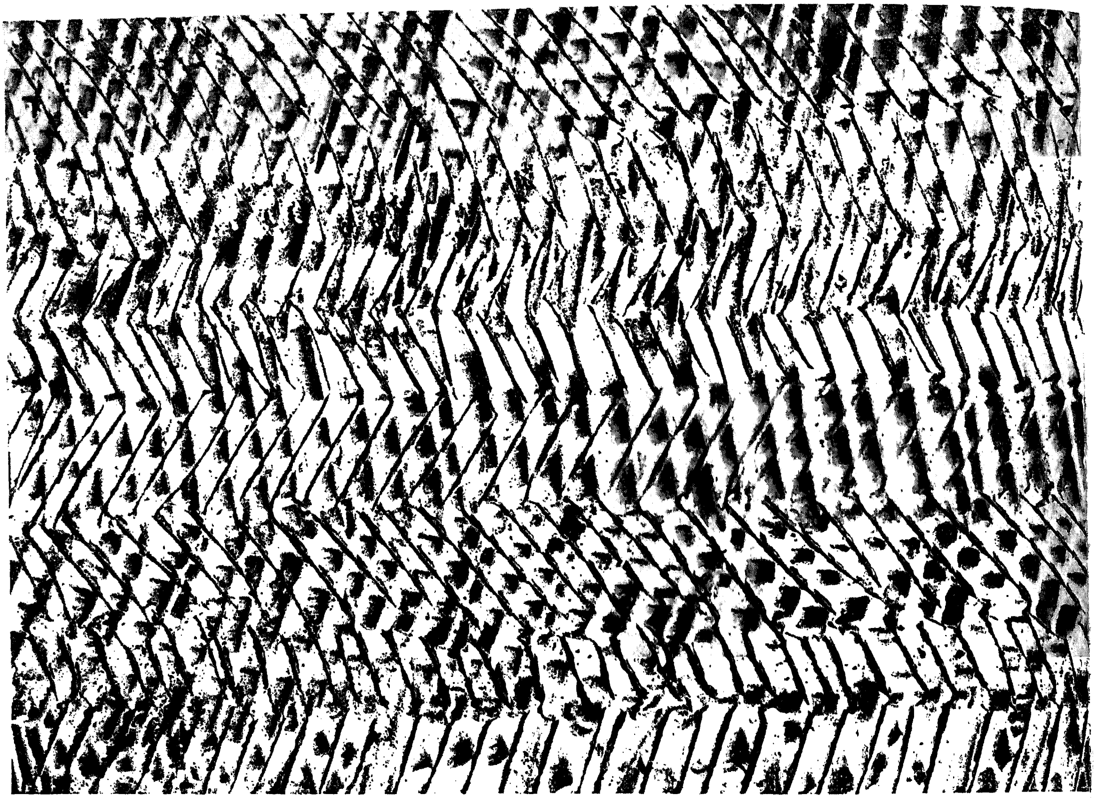
93 Homage an das Weiß. 1969
Acryl. 200 x 160 cm.

94 Ohne Titel. 1969
Acryl. 200 x 160 cm

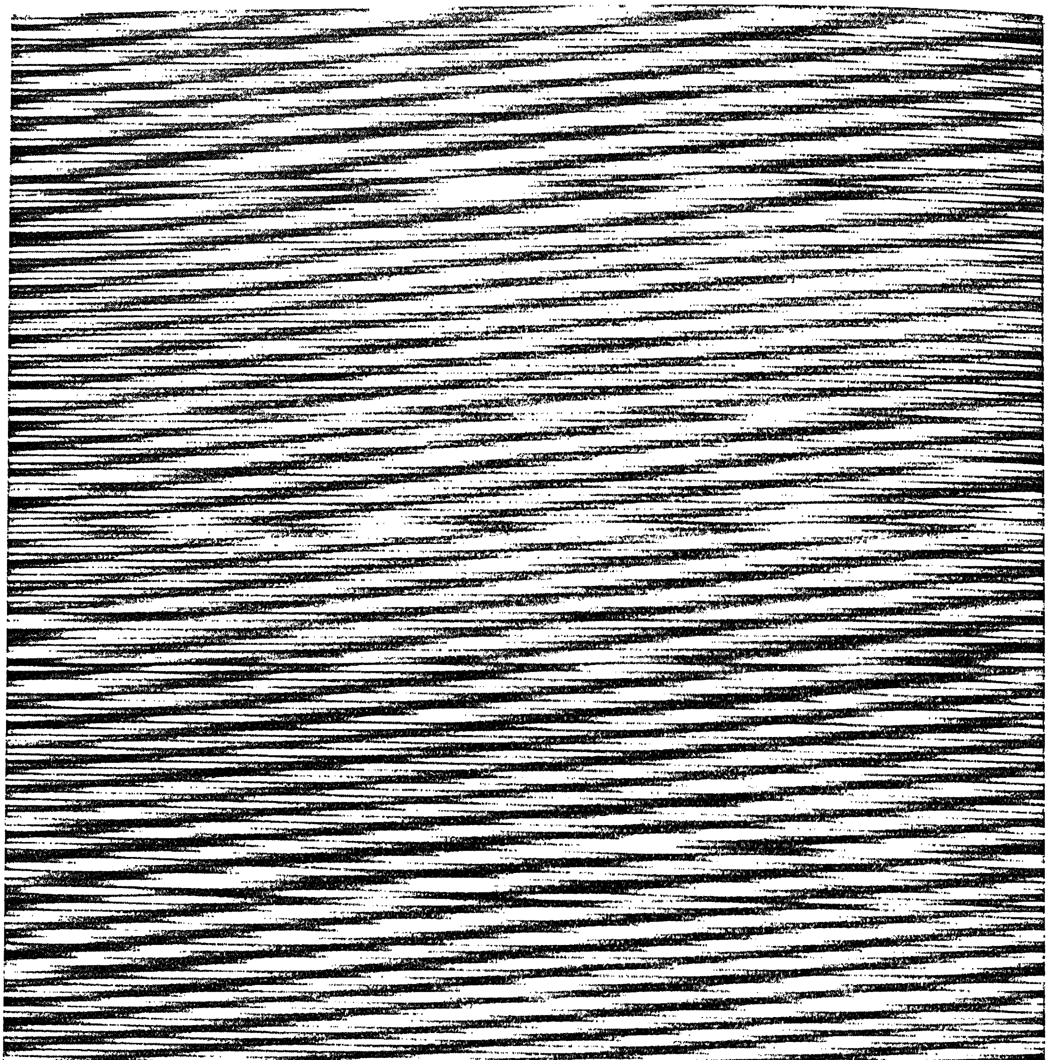
95 Ohne Titel. 1969
Acryl. 180 x 180 cm

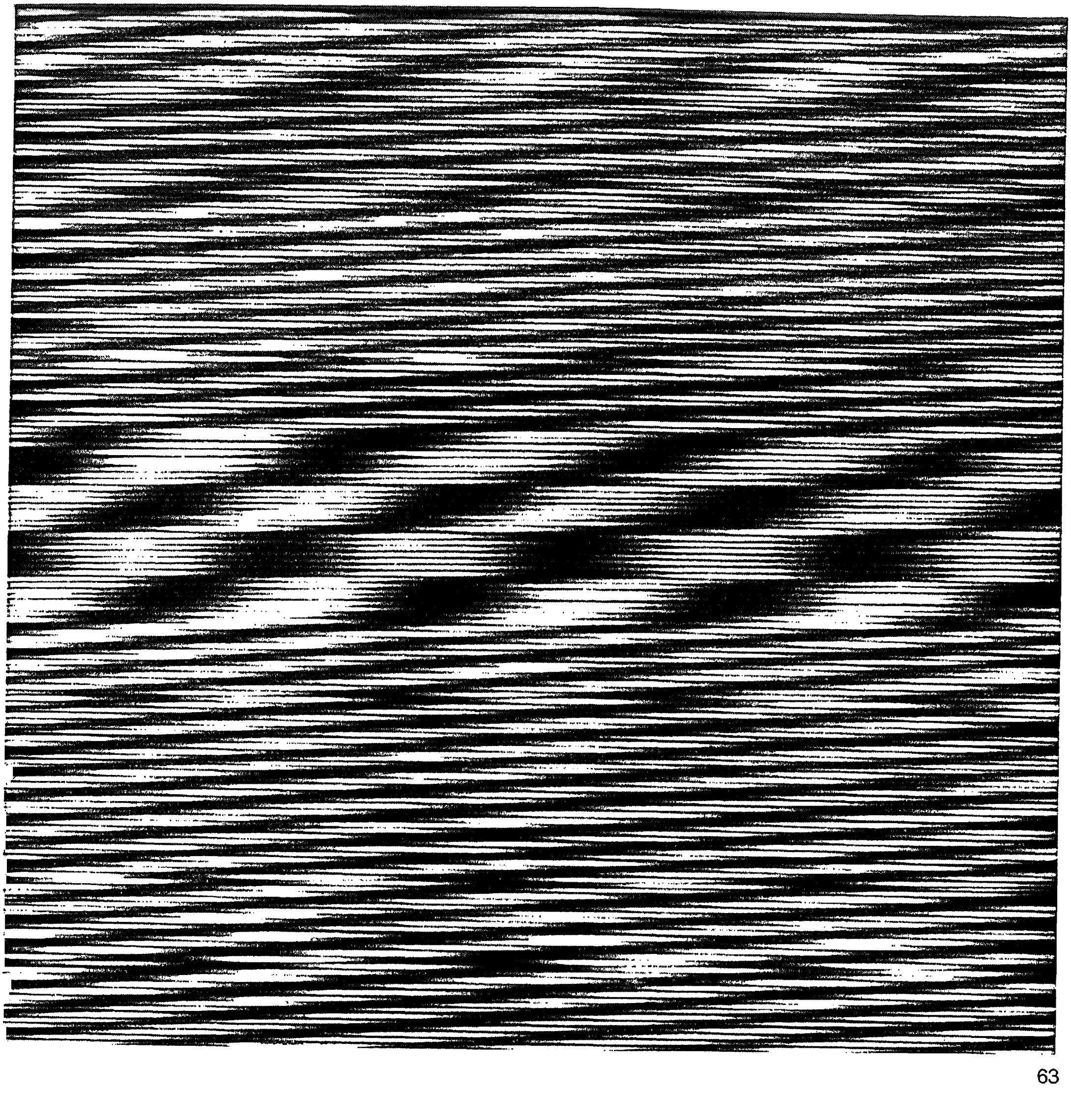


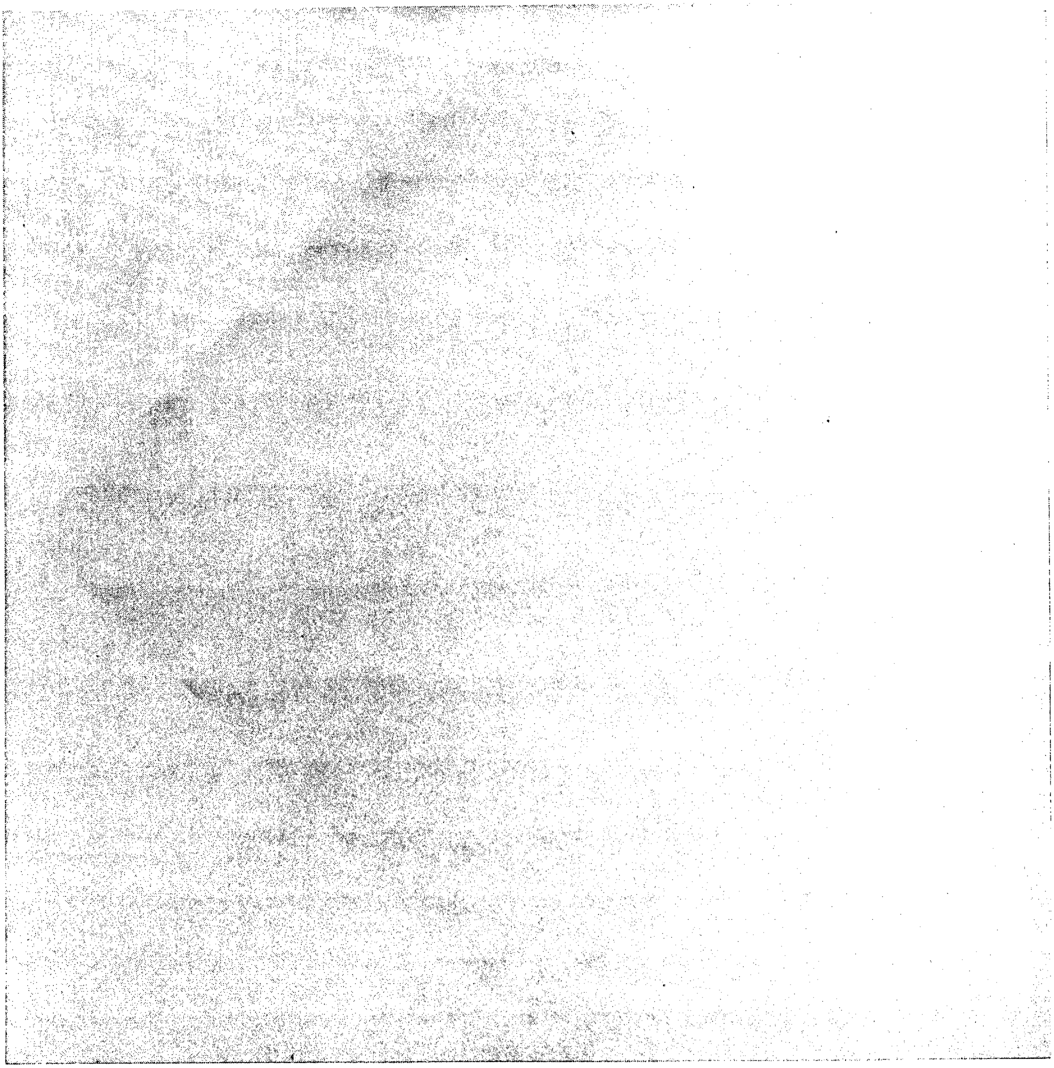
41

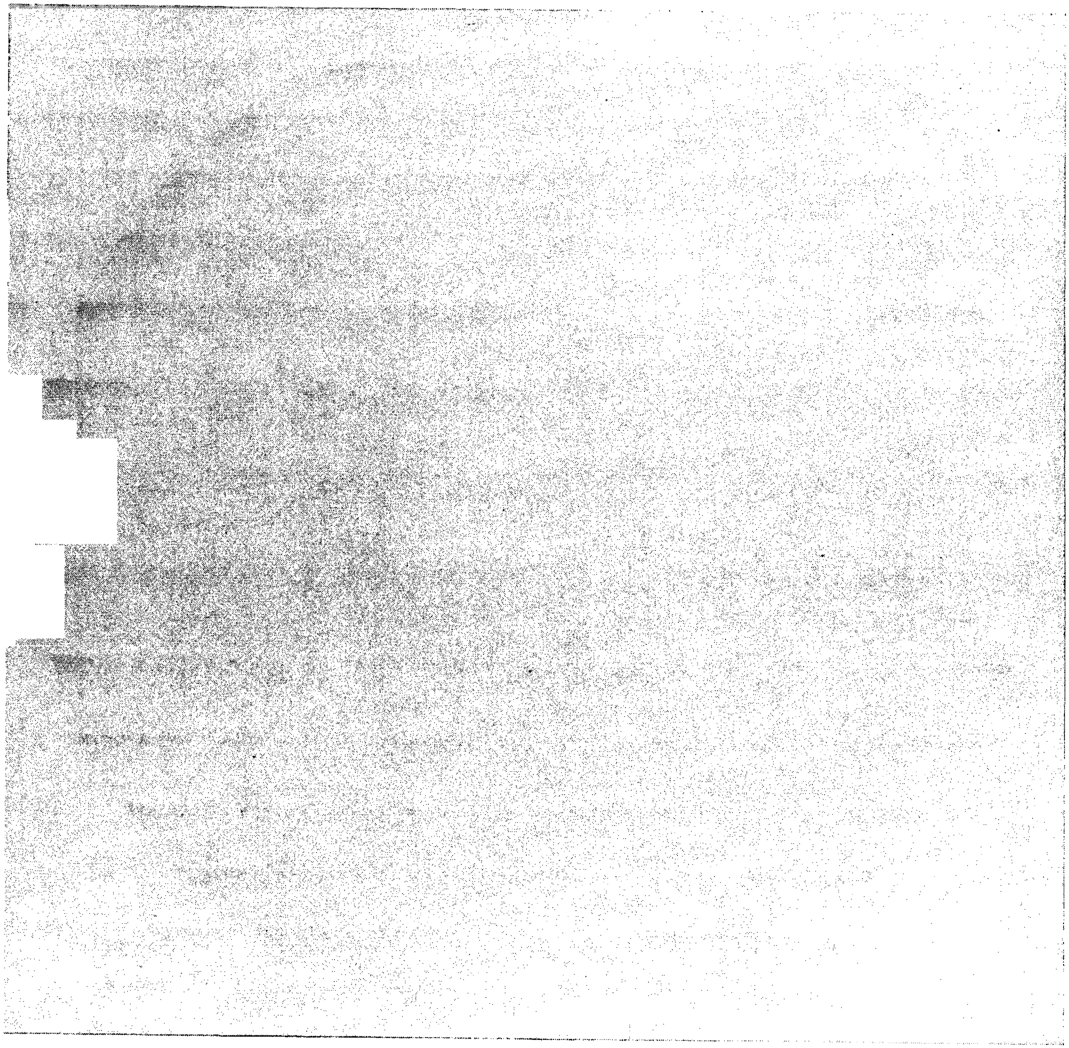


43

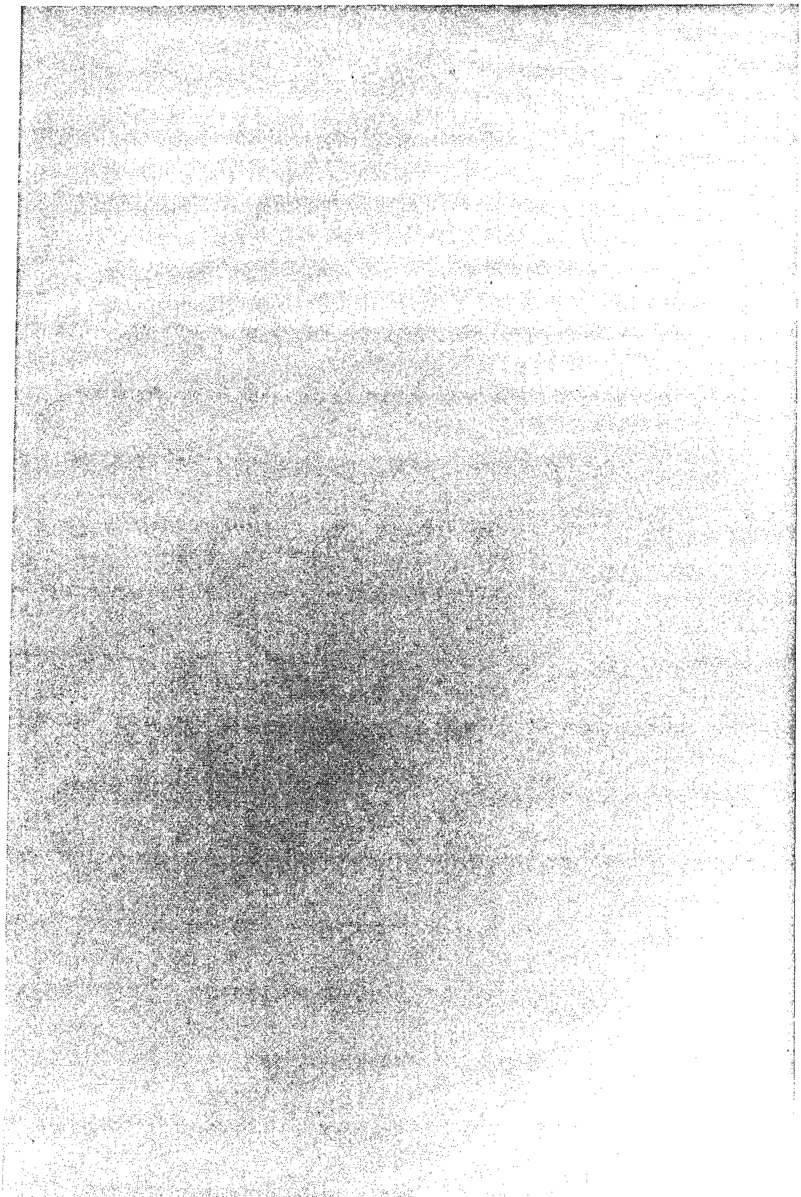


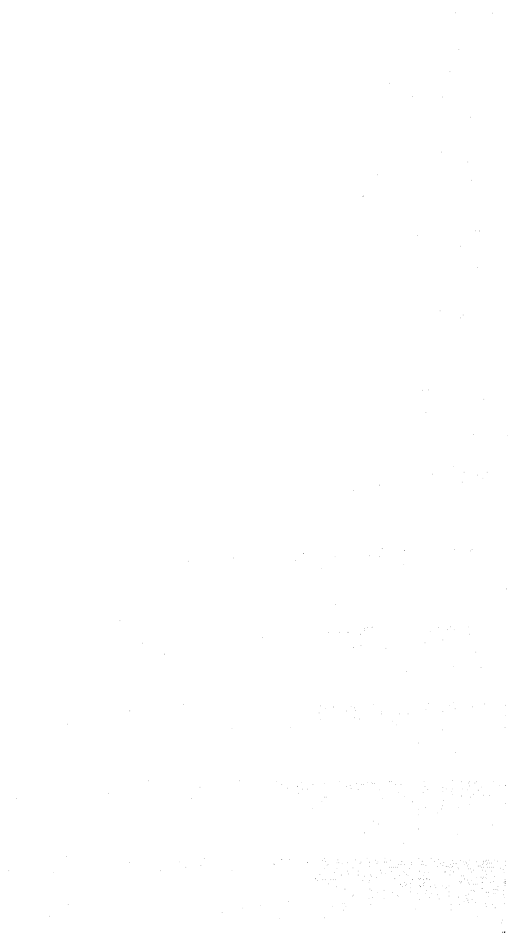






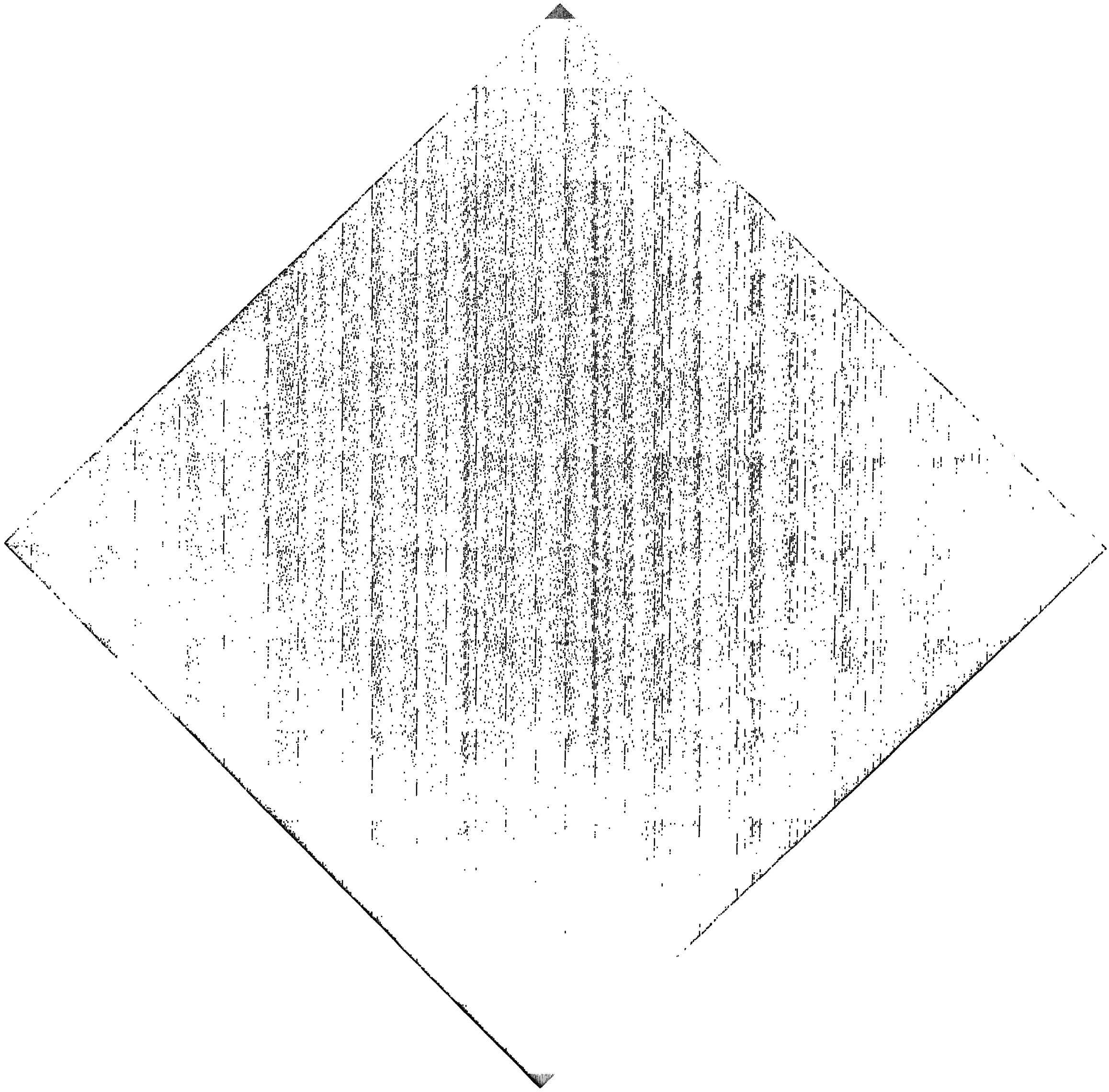
72a WEISSER KREIS. 1966





77a TEILUNG DES WEISS. 1967

63



82





Georg Karl Pfahlers Malerei hat sich in dem Jahrzehnt von 1959 bis 1969 gewandelt, aber sie hat in ihren Wandlungen nie den roten Faden einer inneren Kontinuität verloren; eine Phase ging folgerichtig aus der anderen hervor.

Zur Zeit der Vorherrschaft einer oft als »informell« beschriebenen Kunst war zwar auch Pfahler dieser zuzurechnen, wenn auch stets eher am Rande: schon damals unterschied er sich durch eine gewisse Schwerfälligkeit des Vortrags, durch eine Vorliebe für kompakte, meist hart konturierte Formen vom allgemeinen Bild »tachistischer« Kunst.

Ich erinnere mich noch sehr eines Gesprächs mit einem Kritiker, der — aus der damaligen Sicht verständlich — diese Neigung Pfahlers, die mir gerade seine Eigenheit auszumachen schien, — nämlich seine Farben an bestimmten Stellen zu konzentrieren und in blockartigen Gebilden erstarren zu lassen —, als eine Schwäche ansah — denn hatte nicht der historische Prozeß künstlerischen »Fortschritts« nach dem »Gegenstand« auch jede formale Bindung zugunsten ungehemmter freier Handschrift überwunden, ein für alle Mal, wie man vermeinte?

Aber Pfahler beharrte auf seinen beinahe körperhaften Formen, deren Zusammenspiel die Konstellation des Bildes ergab. Nur die jeweils einheitlich gehaltene Farbe der Oberfläche dieser separierten Formen liebte er zunächst durch freie auflockernde Pinselzüge, später durch streng gereihte Strichlagen und Schraffuren zu beleben.

Manchmal überlappten die Formen einander, schoben sich vor, drängten andere zurück: dadurch kam eine bestimmte Räumlichkeit ins Spiel.

Pfahlers Entwicklung ging dann weiter in Richtung Reduzierung des Bildgeschehens, Geometrisierung der Formen und Simplifizierung der Farbgebung. Sie ging, sieht man seine Bilder aus den entscheidenden Jahren 1960—1964 an, oder blättert man seine informativen Skizzenbücher aus diesen Jahren durch, in denen eine Fülle von Bildideen notiert, korrigiert und dann entweder ausgeführt oder verworfen werden —, sie ging stets Schritt für Schritt und nie sprunghaft vor sich; nur für den, der Pfahler — ohne seinem Weg in dieser Zeit gefolgt zu sein — 1965 in Arnold Rüdlingers wichtiger Ausstellung »Signale« in der Kunsthalle Basel wiederbegegnete, mußten seine strenger, architektonischer und monumentaler gewordenen Arbeiten eine Überraschung sein.

Ich bin nicht sicher, ob die Einteilung der Bilder Pfahlers in das Schubfach »Signale« endgültig sein oder ob die Kunstgeschichte hier nicht vielleicht später doch eine Korrektur vornehmen wird. Die Bilder Pfahlers »bedeuten« nicht nur nichts, sie behaupten auch nichts, sie argumentieren nicht, und sie verweisen auf nichts. »Verkehrszeichen« sind sie gewiß nicht, auch keine imaginären, spirituellen, abstrahierten oder verwandelten. Sie scheinen mir weniger »Signale« zu sein als vielmehr der Versuch, eine formal bündige und intellektuell schlüssige Antwort auf eine Welt der Kürzel, Zeichen, Abbreviaturen und Signale zu finden: die Antwort eines wachen künstlerischen Geistes, entwickelt aus einem Vokabular einfachster ornamentaler Mittel. Sie haben – auch als »Farb-Raum-Objekte« – teil an der allgemeinen Bestrebung heutiger Malerei im Umkreis von »hard-edge« und »primary structures«, die isolierte Fläche des Bildes an der Wand zu überwinden und in neuer Weise – und das heißt: realiter – dem Raum zu integrieren.

Wieland Schmied

Sieht man sich im Atelier die Serien an, die einem vorgezeigten Werk, einer veröffentlichten Graphik vorangehen, bemerkt man leicht, daß sie auf der Suche nach einem Verhältnis zwischen erreichbaren Ordnungsgraden und dazu aufgewendeter Komplexität der Materialien waren, das ein Maximum an ästhetischer Botschaft zum Ausdruck bringt.

Es gibt Kritiker, die lieber von schöpfen als von probieren sprechen. Es sind die Metaphysiker im Gegensatz zu den Technikern, die Idealisten im Gegensatz zu den Empirikern. Bei Pfahler gewinnt man, besonders wenn man aus dem Atelier in die Ausstellung tritt (vielleicht sollte man jeder Ausstellung etwas »Atelier« beigeben), den Eindruck, daß der Gewinn der ästhetischen Botschaft die aufeinanderfolgenden Erfahrungen in der Art ihrer Herstellung voraussetzt; Schöpfung als erfolgreiches Probieren, das dokumentiert werden kann. Auch Kunst geht nicht aus einem Nichts hervor, sondern aus einem Repertoire, und die Serie, an deren Ende schließlich das veröffentlichte Werk erscheint, verdeutlicht den sichtbarlichen Teil dieses Repertoirs.

Ich finde, man bekommt relativ schnell Kontakt mit Pfahlers Bildern und Blättern. Das liegt genau an dem Umstand, daß seine Ergebnisse eigentlich ein Repertoire von Ergebnissen darstellen. Pfahlers Kunstwerke enthalten nicht nur eine, sondern immer mehrere Botschaften. Sie veranlassen uns, eine auszuwählen. Auf diesem Vorgang beruht aber die Technik der hohen Kommunikation mit solchen Dingen . . .

Die Arbeiten Pfahlers reizen den Theoretiker. Sie regen sofort an, Überlegungen nachzuprüfen. Die Theorie darauf einzustellen. Diskutiert man den ästhetischen Wert dieser Blätter und Bilder, sollte man diesen Punkt festhalten. So sinnlich diese Welt anmutet, ihre intelligiblen Zonen sind unverkennbar.

*1960*

## Lebensdaten

1926 geboren in Emetzheim (Weißenburg), Bayern

1950–1954 Studium an der Kunstakademie in Stuttgart

1955 Gründung der Gruppe 11

1957 Kunstpreis der Jugend Baden-Württemberg

1957–1959 Ausstellungen mit der Gruppe 11 in München, London, Rom, Brüssel, Basel und Mailand

Lebt in Fellbach bei Stuttgart

## Einzelausstellungen

| | |
|---|---|
| 1960 | Galerie Müller, Stuttgart |
| 1961 | studio f, Ulm<br>Galerie Boukes, Wiesbaden |
| 1962 | Galerie Springer, Berlin |
| 1963 | Galerie Müller, Stuttgart |
| 1964 | Galerie le Zodiaque, Brüssel<br>Galerie Rottlof, Karlsruhe<br>Galleria del Cavallino, Venedig<br>studio f, Ulm |
| 1965 | Kunstverein Freiburg<br>Galerie Müller, Stuttgart<br>Kunstverein Münster |
| 1966 | Fischbach Gallery, New York<br>Galerie Handschin, Basel |
| 1967 | Galerie Renée Ziegler, Zürich<br>Galleria del Naviglio, Mailand |
| 1968 | Galerie Fürneisen, Hamburg |
| 1969 | Kestner-Gesellschaft Hannover (mit Fruhtrunk und Girke) |

## Beteiligung an Gruppenausstellungen

1962 30 deutsche Maler – Situation 1962, Kunstverein Oldenburg, Kunsthalle Bremen

1963 Schrift und Bild, Stedelijk-Museum Amsterdam, Kunsthalle Baden-Baden
IV. Biennale Internazionale d'Arte San Marino
»Absolute Farbe«, Museum Trier

1963, 64, 66, 68 Deutscher Künstlerbund

1964 Deutsche Malerei heute, Museum Münster, Kopenhagen, Helsinki
Les Jeunes contemporains en Allemagne, Kunstverein München, Musée Rodin, Paris
Carnegie International, Pittsburgh

1965 Signale, Kunsthalle Basel, studio f, Ulm
Farbobjekte und Signale, Haus am Waldsee Berlin
Deutsche Malerei, Auckland Museum, Neuseeland
Frühjahrsausstellung, Kunstverein Hannover

1966 Musische Geometrie, Kunstverein Hannover
Junge Generation, Akademie der Künste, Berlin
Tradition und Gegenwart, Museum Leverkusen

1967 Formen der Farbe, Stedelijk Museum, Amsterdam, Kunstverein Stuttgart, Kunsthalle Bern;
Wege 1967 – Deutsche Kunst der jungen Generation, Museum Dortmund;
Sculpture from 20 nations, Guggenheim International Exhibition, New York, Toronto, Ottawa, Montreal
Carnegie International, Pittsburgh

1968 German Painters of today, Sydney
Frühjahrsausstellung Kunstverein Hannover
Sonderausstellung Biennale Venedig
Kleine Documenta – Meisterwerke nach 1950, Overbeck-Gesellschaft Lübeck
Große Kunstausstellung, Haus der Kunst, München
Kunstmarkt Köln, Galerie Müller
13 deutsche Maler, Schloß Morsbroich, Leverkusen
International Biennal Exhibition of Prints,
National Museum Tokyo, Kyoto, Japan
Akademie der Künste Berlin
Jewish Painting + Sculptur from Europe, Jewish Museum New York

Bibliographie


Art international II/1/1958 (L. Alloway, M. Bilcke)
J. Reichhardt, Art News and Review, London 1959
Das Kunstwerk 9/XIV/1961 und 3/XV/1961 und 5–6/XV/1961
Das Kunstwerk 4/XVI/1962
Das Kunstwerk 11–12/XVI/1963 und 1/XVII/1963
J. A. Thwaites, Pictures on exhibit, New York 1964
Art international VII/10/1964 (M. de la Motte, Pfahler: l'esprit du Réalité)
Quadrum 16/1964 (J. Dypréau, Karl Georg Pfahler)
Das Kunstwerk 10–12/XVIII/1965 (K. Jürgen-Fischer, Neue Abstraktion)
Domus 437/April 1966 (P. Restany, l'Allemagne à la seconde année Zéro)
Art international X/7/1966 (M. de la Motte, Plastik in Deutschland)
Werk 8/1966 (J. Roh, Neue Abstraktion in Deutschland)
Stuttgarter Leben 10/1966 (D. Honisch, Karl Pfahler)
Hilton Kramer »New York Times«, Mai 1966
Au jour d'hui, Oktober 1967 (K. Leonhard, la nouvelle abstraction)
W. Grohmann, Kunst unserer Zeit, Köln 1967
U. Kultermann, Neue Dimensionen der Plastik, Tübingen 1967
Art international XII/1/1968 (E. Sommer, Cologne letter)
Art international XII/5/1968 (E. Sommer, Four Interviews)

Fernsehfilme:
Gerd Winkler: Schreibspuren, Buchstaben, Signale 1965
Gerd Winkler: Formen der Farbe 1967 (Itten, Bill, Pfahler)

# Georg Karl Pfahler: Überlegungen zur Situation der Kunst und der Künstler

Absichten in der Malerei berühren den Bereich der Realisation und der Interpretation. Sie sind nur dann sinnvoll, wenn ein Verhältnis hergestellt werden kann zwischen Idee und Realisation, und zwischen Bild und Sein. Kunstwerke haben Gesetzmäßigkeiten. Diese sind ablesbar. Im Bereich der Realisation heißt das Anordnung und Verteilung der Elemente. Verwendung der gegebenen Mittel und ihre Verbindung untereinander. (Struktur, Farbe, Form, Raum, Zeit einerseits und Intuition, Imagination, Intensität und Sensibilität des Bewußtseins andererseits.) Im Erkennen dieser Realisationszusammenhänge besteht die Kommunikation des Beschauers mit dem Bild. Die Wirkung des Bildes auf den Beschauer vollzieht sich im Bereich des Seins. Es ist eine moralische, ethische oder ästhetische Wirkung. Oder anders ausgedrückt: Jedes Kunstwerk hat eine ontologische (seinsmäßige) semantische (inhaltlich bedeutungsmäßige) oder syndaktische (Verhältnis der Zeichen untereinander und Verbindung von Zeichengruppen) Dimension.

Betrachtet man die Malerei der letzten Dekade bis 1959 unter dem Gesichtspunkt des geistig-informatorischen Gewinns und der bewußtseinsbildenden Reflektion, so ist festzustellen, daß seit Pollock und Wols das Bemühen vorherrschend war, die physikalische Struktur des Materials in der Aktion der Herstellung eines Bildes überzubetonen. Durch engste Aneinanderfügung kleinster Farbformelemente (Striche, Tropfen, Schwünge, Flecken usw.), die über die gesamte Bildfläche gleichmäßig verteilt sind. Ohne Zentrum, Formen-Hierarchie oder Balance ist das Bild eine kompakte Einheit, ein einziges Feld von Farbstrukturen, ein Farbfeld.

Die Beziehung dieser Malerei und Plastik zum Konstruktivismus ist nur scheinbar und eher äußerlich. Quasi geometrische Formen werden als Vehikel benützt. Ihre Verwendung ist eher im Bedeutungsbereich sinnvoll, als im Konstruktionsbereich. Die Berechnung von bildnerischen Fakten und die einseitige Verwendung und Kombination geometrischer Formen ist ein schmaler Bereich der Handhabe. Wir haben heute eine wesentlich erweiterte Erfahrung im Hinblick auf Farbe, Form und Raum. Der Konstruktivismus war vorwiegend linear und eng mit dem Kubismus verbunden. Wir suchen neue überraschende Farb-Raumbeziehungen. Neue Intensitätsgrade, äußerstes an Spannung und Ausdruck. Von daher sind Bedeutung und Inhalt geprägt, und aus diesen Erkenntnissen werden sich neue Inhalte und Bedeutungen ergeben.

Es ist ein gefährliches Unterfangen, Kunst als fixe Idee, manipulierbaren Eigenwert, als puristischen Zauber zu proklamieren. Natürlich ist etwas davon immer von

Interesse, nämlich wo jene Stellen optischer Erfahrung, Überraschung und Unwahrscheinlichkeit die Faszination erreichen, welche den Beigeschmack funktionaler Überbetonung und technischer Erstarrung vergessen lassen, Konstruierbarkeit und Manipulation künstlerischer Überlegungen von einer schönen Lösung zur anderen sind nicht entscheidend. Entscheidend ist der Grad der Intensität und Information und Redlichkeit der geistigen Konsequenz, ihre Offenheit und Frische. Mit Direktheit meine ich nicht den spontanen Vollzug, sondern die Fähigkeit, etwas so knapp und einfach als möglich auszudrücken. Direktheit im doppelten Sinne: als Ausgangspunkt gedanklicher Überlegungen und als Resultat künstlerischer Absichten.

Wir schreiten also fort auf dem Gebiet der neuen Abstraktion, wobei gewesene Stile wie Impressionismus, Konstruktivismus und Maler wie Matisse, Léger, Arp, Albers auf der einen und Mondrian sowie Malewitsch auf der anderen Seite eine wichtige Rolle spielen. Ich erinnere an das Bauhaus, dessen umfassende kunstpädagogische und kunsttheoretische Gründlichkeit erst heute in ihrer gesamten Tragweite voll erkannt und begriffen wird. All dies steht vor uns als Erfahrungstatsache, hinübergeleitet zu jenen Vorstellungen und Realisationen, die jetzt unser Anliegen sind. Doch was ist unser Anliegen heute: Hier stehen wir wie immer vor dem Problem der Ideen einerseits und dem der Realisation andererseits. Wir stehen vor dem Problem des Übergangs von Malerei in Plastik und umgekehrt. Das Bild wird mehr und mehr plastisch. Das Bild wird verräumlicht, es drängt aus der Wand heraus, es steht gewissermaßen im Raum.

Wir sind also dabei, ein neues Verhältnis zum Raum zu erlangen. Ich meine dabei nicht mehr den klassischen Illusionsraum, resultierend aus der Perspektive, auch nicht mehr die Räume der Kubisten, der Konkreten mit ihren Strukturen und optischen oder linearen Anordnungen, ihren Flächenspielen. Ich verstehe Raum als etwas Konkretes, als etwas, das vor mir liegt, als etwas Tatsächliches. Ich meine den Raum, der uns umgibt, den wir durchschreiten. In ihn hinein drängen die Farbformen, stellen sich zwischen Beschauer und Wand oder Fläche und bestimmen seinen Standpunkt wie schon angedeutet. Wir möchten folgerichtig den Raum ganz erfassen, keinen unendlichen Raum, sondern einen endlichen. Die Plastik muß auf den Sockel verzichten, Boden und Decke sollen mit einbezogen werden, sie nehmen gewissermaßen Farbe an.

Die Perspektive ist jetzt sozusagen umgekehrt, sie zielt nach vorne, sie sprengt den Rahmen. Die Farbform steht im Raum – um das noch einmal zu wiederholen – die Wand soll kein beliebiger Bildträger mehr sein, sondern sie greift ins Bild mit ein.

Die Bilder und Reliefs müssen eine gewisse Dimension besitzen, um als Teil der Architektur zu wirken. Sie sind so gestaltet, daß sie Verhältnisse (Proportionen) zur Umgebung implizieren. Dies zeigt eine Entwicklung an, die über die Möglichkeiten materieller, technischer und organisatorischer Art des einzelnen Künstlers oder einer Galerie hinauszugehen beginnt. Man wird Überlegungen anstellen müssen, inwieweit man den gesamten Herstellungsprozeß industrialisieren kann, und wie somit eine Galerie ihren Aufgabenbereich erweitern muß. Die Galerie als Aktiengesellschaft! Ich weiß, ich rühre an Tabus. Der Künstler soll ja nur schöpfen und alles andere dem lieben Gott überlassen. Der Künstler soll auch nicht über seine materielle Situation nachdenken. Der Künstler soll Idealist sein. Er soll in einer Gesellschaft, deren oberstes Ziel die Steigerung der Umsätze und Verdienste ist, beiseite stehen, etwas dreckig, etwas dumm, etwas verrückt – also der Quasibohème des 19. Jahrhunderts.

Ich meine, der wirkliche Künstler spielt heute diese Rolle nicht mehr. Wir sind keine Bohemiens, wir wollen keine sein, wir wollen in der Gesellschaft wirksam sein. Wir wollen keine Almosen oder soziale Leistungen. Wir wollen in der Gesellschaft wirken mit unserer Arbeit, mit unseren Ideen, wir sind keine Gelegenheitsarbeiter, wir sind Profis. Wir sind engagiert. Wir sehen bestimmte Dinge klarer, früher. Sie wollen wir realisieren. Uns interessiert das Bewußtsein, die Überzeugungskraft des Bewußtseins.

*1968*

## Verzeichnis

*Alle Bilder ohne Angabe des Besitzers gehören dem Künstler*

101 Formativ Nr. VI. 1959
Tempera-Caparol und Öl auf Leinwand. 130 x 120 cm
Sammlung Müller, Stuttgart

102 Bild »T«. 1961
Tempera-Caparol, Mischtechnik auf Leinwand. 130 x 100 cm
Sammlung Müller, Stuttgart

103 Formativ Nr. XX. 1961
Tempera-Caparol auf Leinwand.
150 x 125 cm

104 Formativ »Rote Klammer«. 1961
Tempera-Caparol auf Leinwand.
140 x 115 cm
Sammlung Johanna Pfahler, Stuttgart

105 Formativ Nr. 23/II »Über den Kreis«. 1961
Tempera-Caparol auf Leinwand.
125 x 110 cm

106 Formativ Met II. 1961
Tempera-Caparol auf Leinwand.
120 x 120 cm
Privatbesitz

107 Formativ IV »Twoter«. 1961
150 x 120 cm
Mischtechnik auf Leinwand.
Galerie Müller, Stuttgart

108 Formativ Nr. 55. 1962
Mischtechnik auf Leinwand.
160 x 140 cm
Galerie Müller, Stuttgart

109 SP. O. R. »Lissem«. 1962
Mischtechnik auf Leinwand.
135 x 125 cm
Galerie Müller, Stuttgart

110 SP. O. R. III. 1962
Mischtechnik auf Leinwand.
180 x 180 cm
Sammlung Rüdlinger-Federspiel, Basel

111 Formativ Nr. 57. 1962
Tempera-Caparol auf Leinwand.
160 x 150 cm

112 SP. O. R. »Sto«. 1963
Mischtechnik auf Leinwand.
150 x 130 cm
Galerie Müller, Stuttgart

113 Metro Nr. 10/II. 1963
Polymer-Tempera auf Leinwand.
200 x 160 cm
Sammlung Müller, Stuttgart

114 SP. O. R. »Rot von Links«. 1963
Acryl auf Leinwand. 150 x 130 cm
Sammlung Müller, Stuttgart

115 D-Blau Tex. 1963
Acryl auf Leinwand. 180 x 160 cm

116 Drei Tex. II. 1963/65
Mischtechnik auf Leinwand.
180 x 420 cm
Galerie Müller, Stuttgart

117 SP. O. R. »Cliff«. 1964
Acryl auf Leinwand. 200 x 180 cm

118 Metro Nr. 38. 1964
Acryl auf Leinwand. 200 x 180 cm
Sammlung Johanna Pfahler, Stuttgart

119 Metro Nr. 40. 1964/65
Acryl auf Leinwand. 180 x 160 cm
Galerie Müller, Stuttgart

120 Metro M/I. 1964/65
Acryl auf Leinwand. 180 x 160 cm

121 Metro-Metro. 1964/66
Acryl auf Leinwand. 200 x 180 cm
Galerie Müller, Stuttgart

122 R.-B. Diagonal-Tex. 1965
Acryl auf Leinwand. 200 x 180 cm
Sammlung Müller, Stuttgart

123 Doppel-Tex G. II. 1965/66
Acryl auf Leinwand. 200 x 180 cm
Galerie Müller, Stuttgart

124 S-GO Nr. I. 1967/68
Acryl auf Leinwand. 200 x 190 cm
Galerie Müller, Stuttgart

125 DA — R. B. I. 1967/68
Acryl auf Leinwand. 200 x 180 cm
Sammlung Binanzer, Stuttgart

126 S-DC I. 1967/68
Acryl auf Leinwand. 180 x 170 cm
Galerie Müller, Stuttgart

127 DA-BBG I 3 II. 1967/68
Acryl auf Leinwand. 180 x 360 cm

128 H/S-Nr. 1. 1968/69
Acryl auf Leinwand. 200 x 180 cm
Galerie Müller, Stuttgart

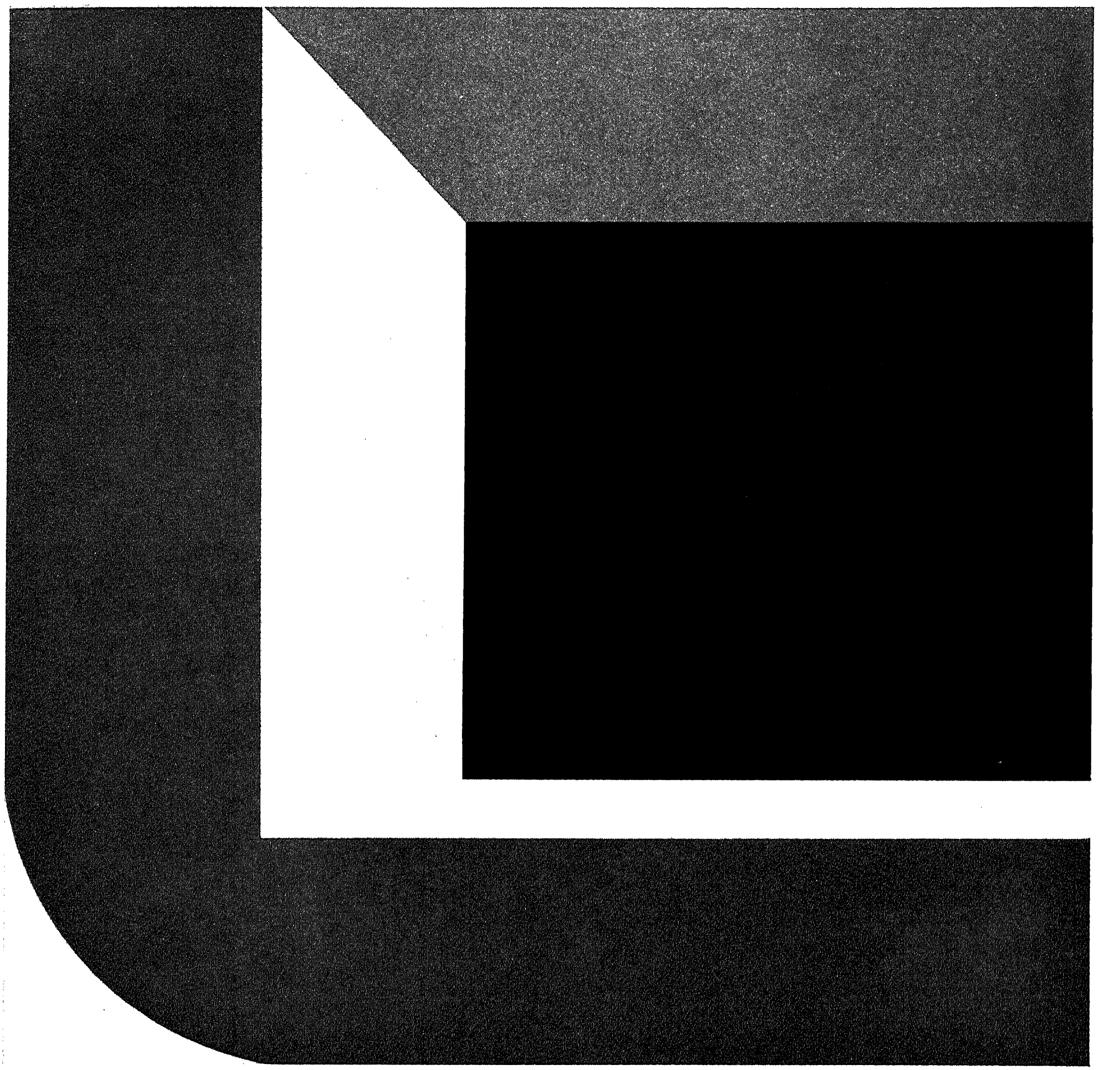
129 SP. O. R. NANGSUN. 1965
Acryl auf Leinwand. 160 x 140 cm

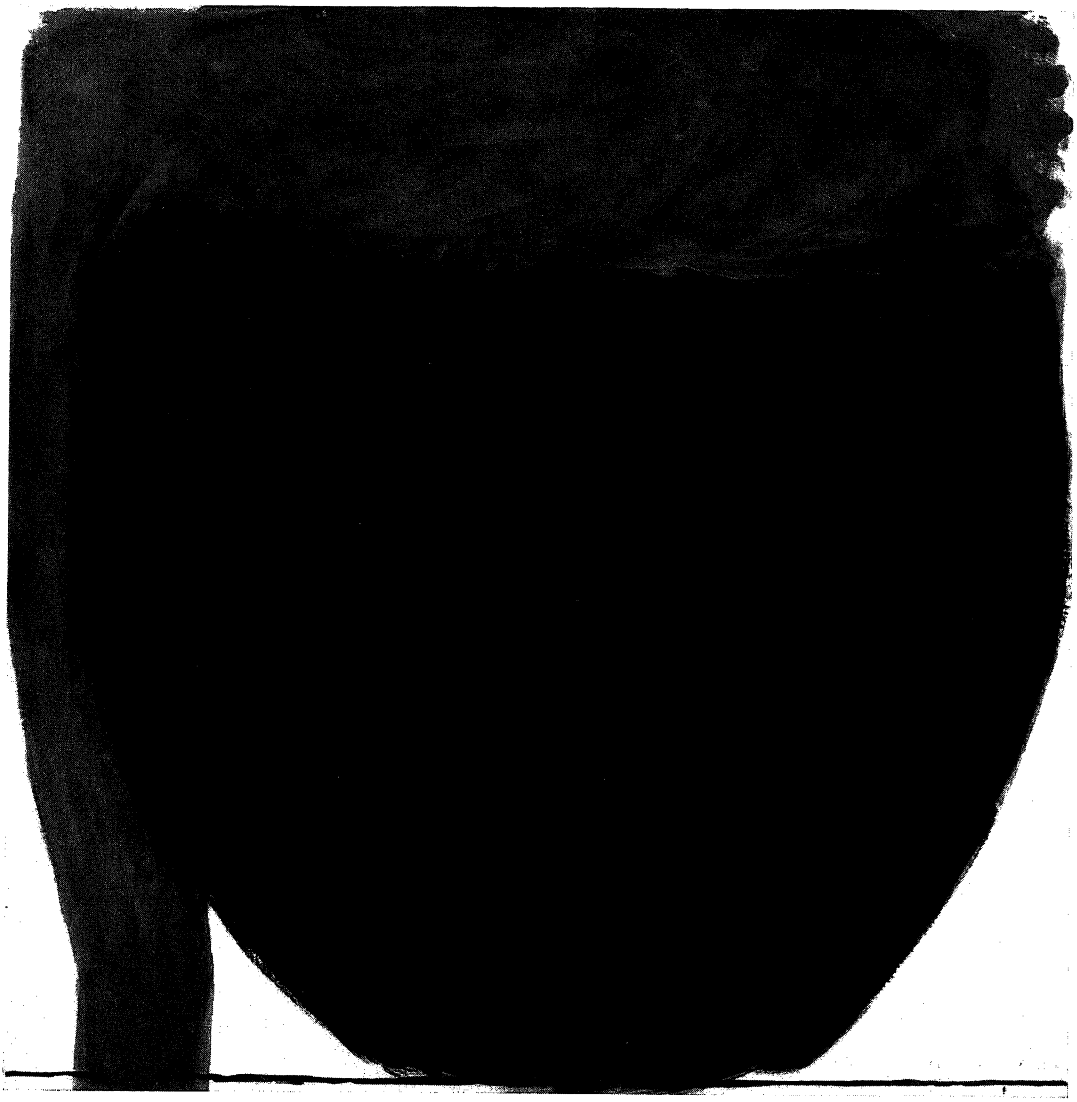
*Nachtrag:*

130 Formativ Nr. 8/B. 1960
Tempera auf Leinwand. 100 x 80 cm

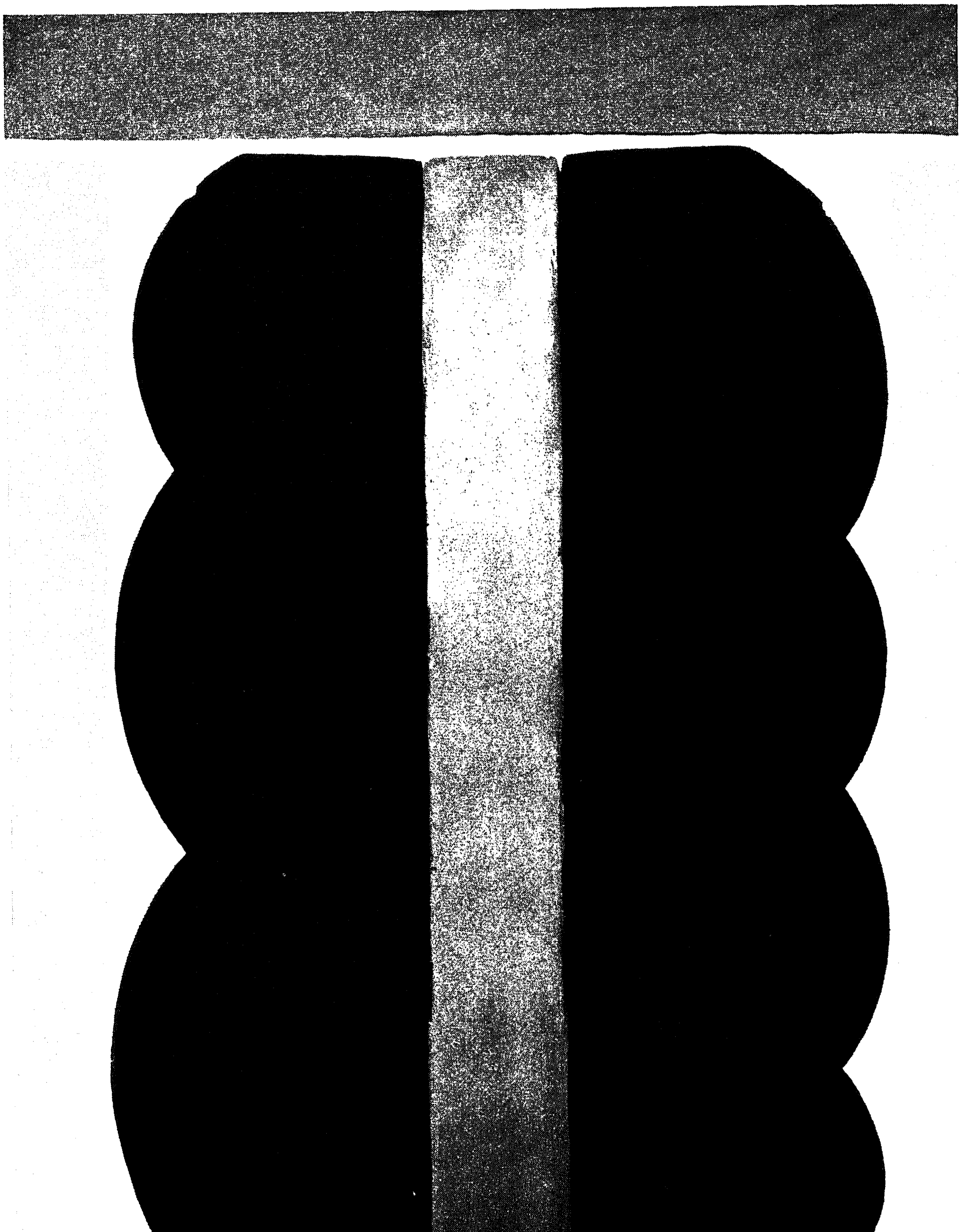
131 Formativ Nr. 23 »Über den Kreis«. 1961
Tempera auf Leinwand. 125 x 110 cm

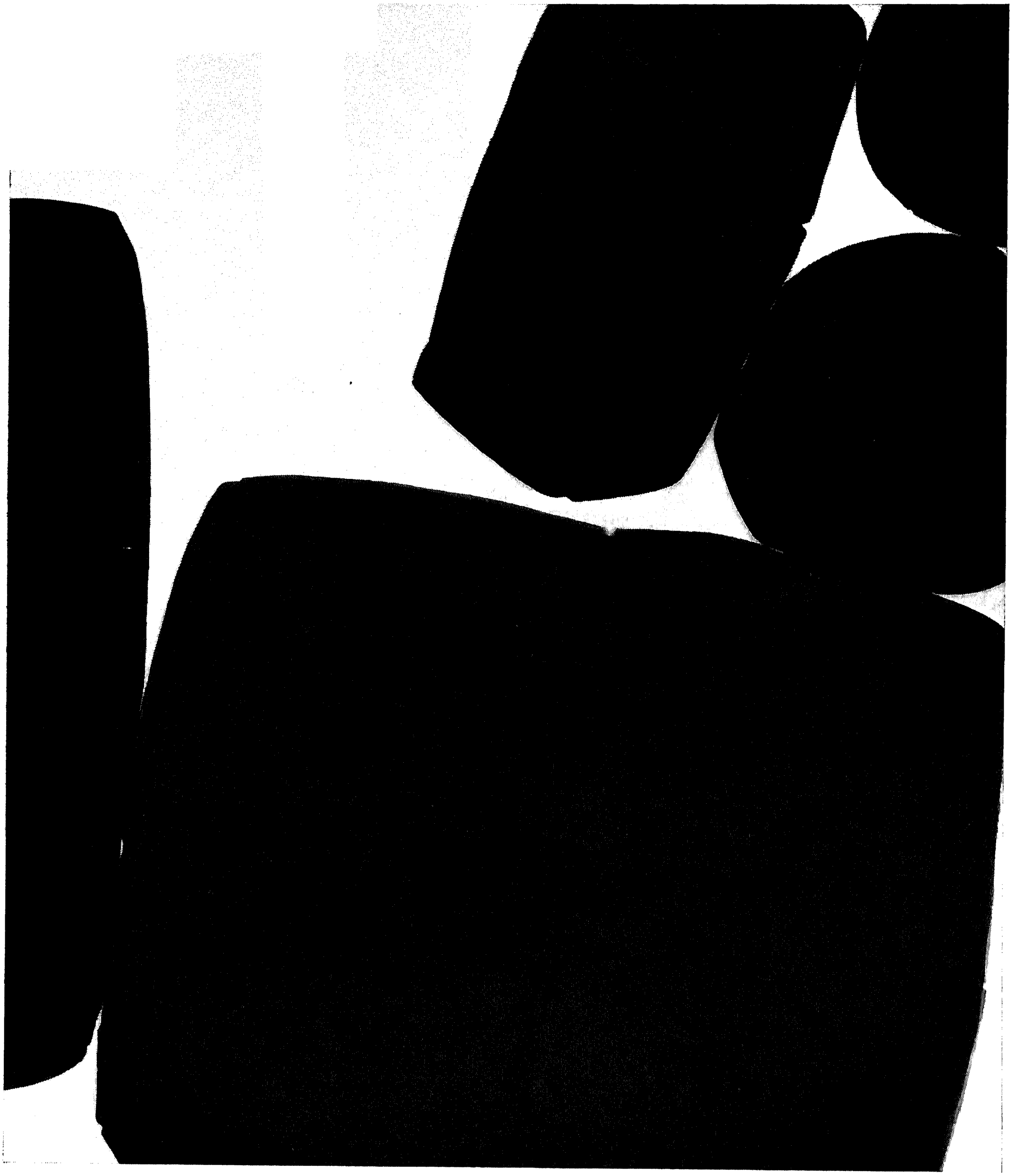
132 S-GG. 1968
Acryl auf Leinwand. 200 x 190 cm



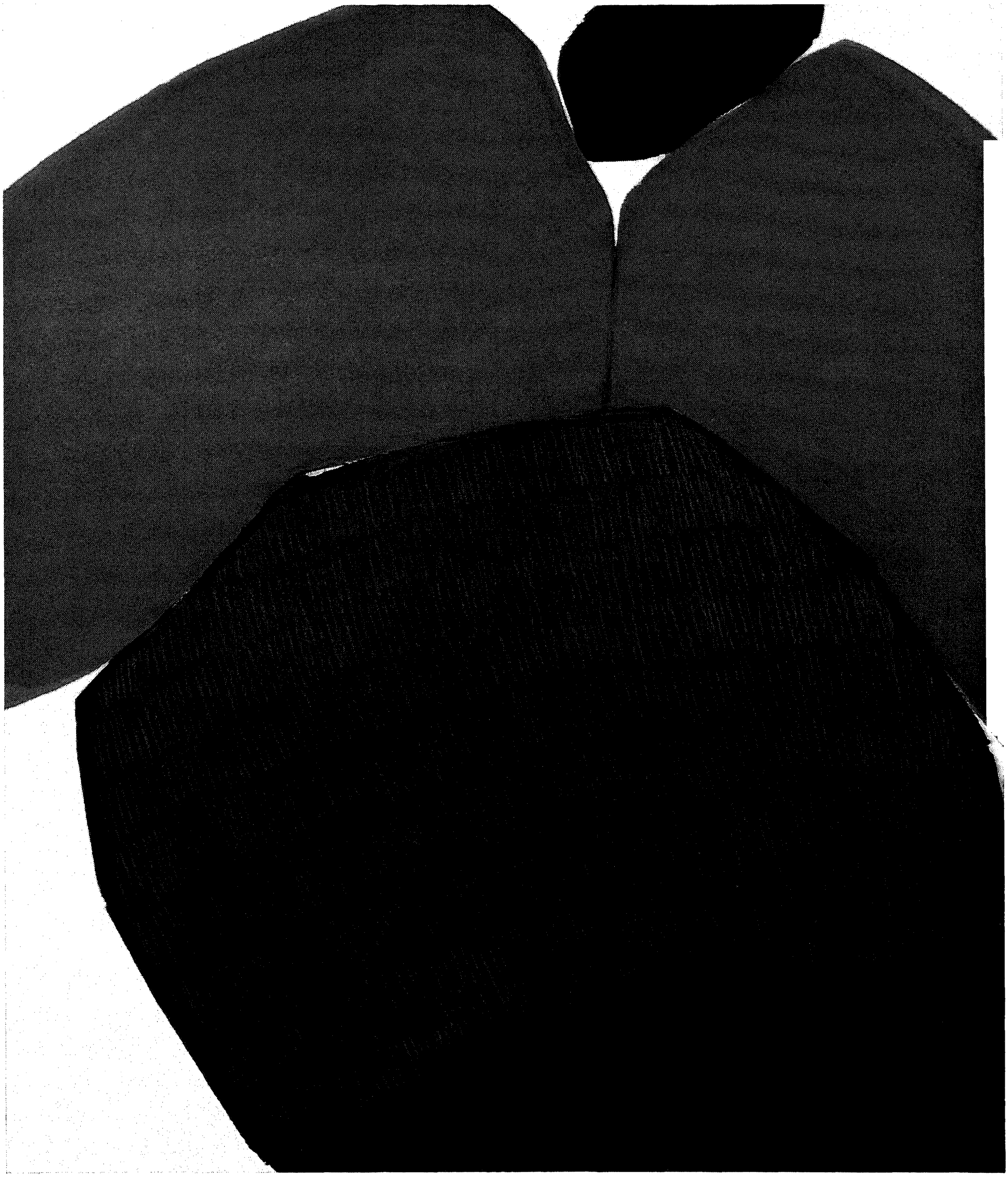


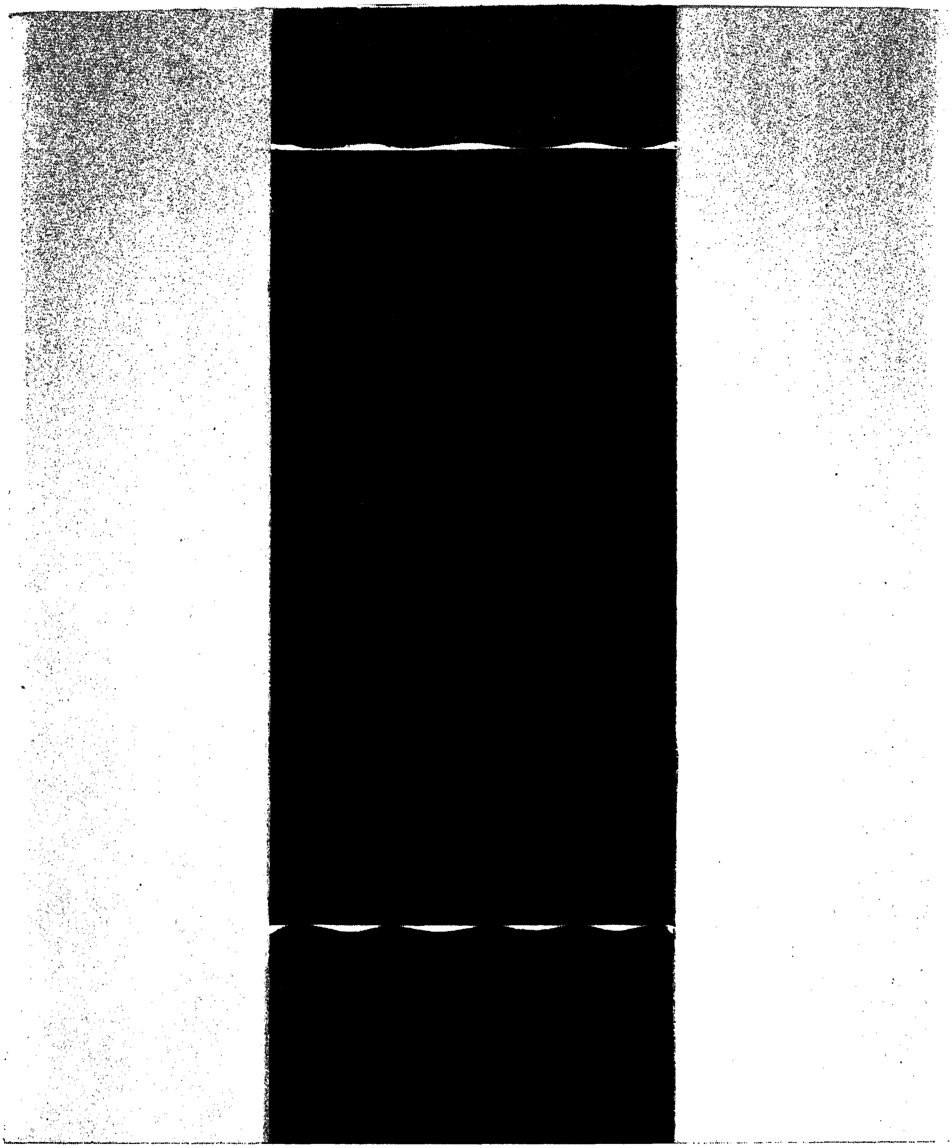
82

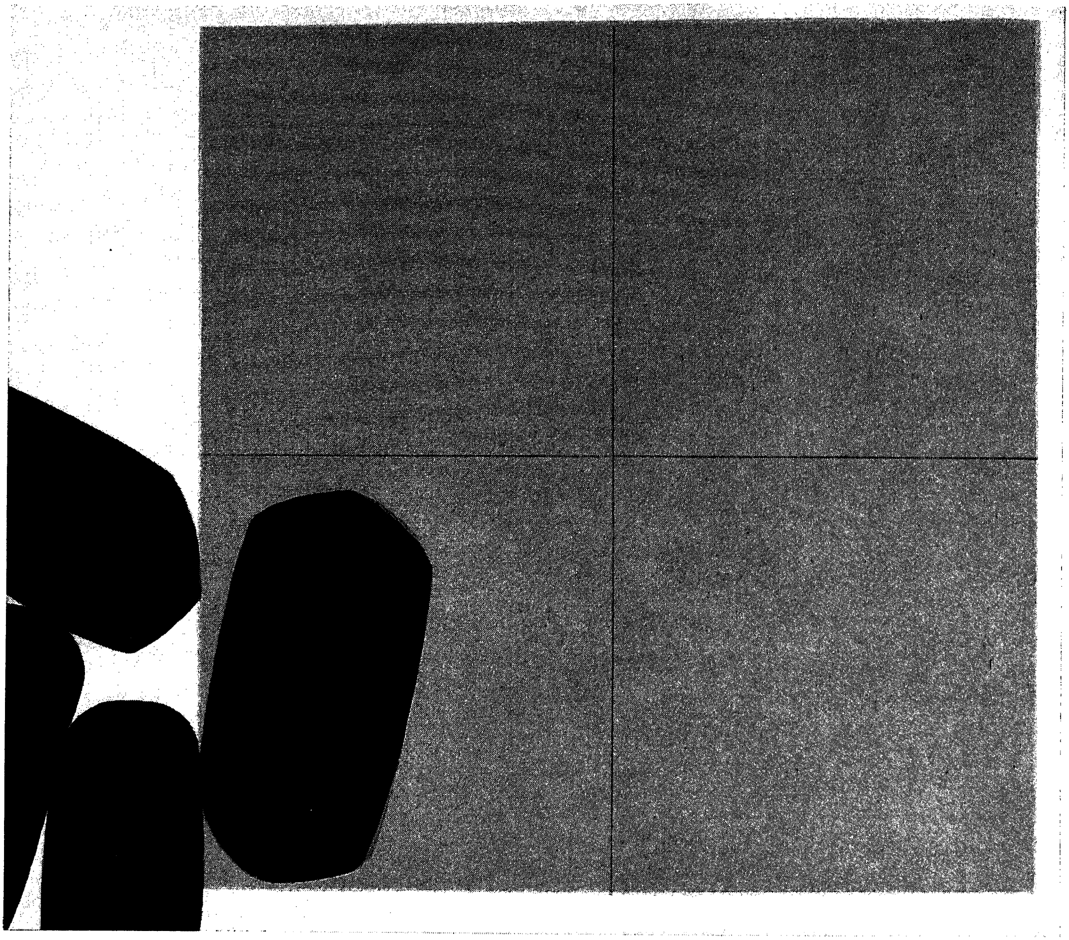




84

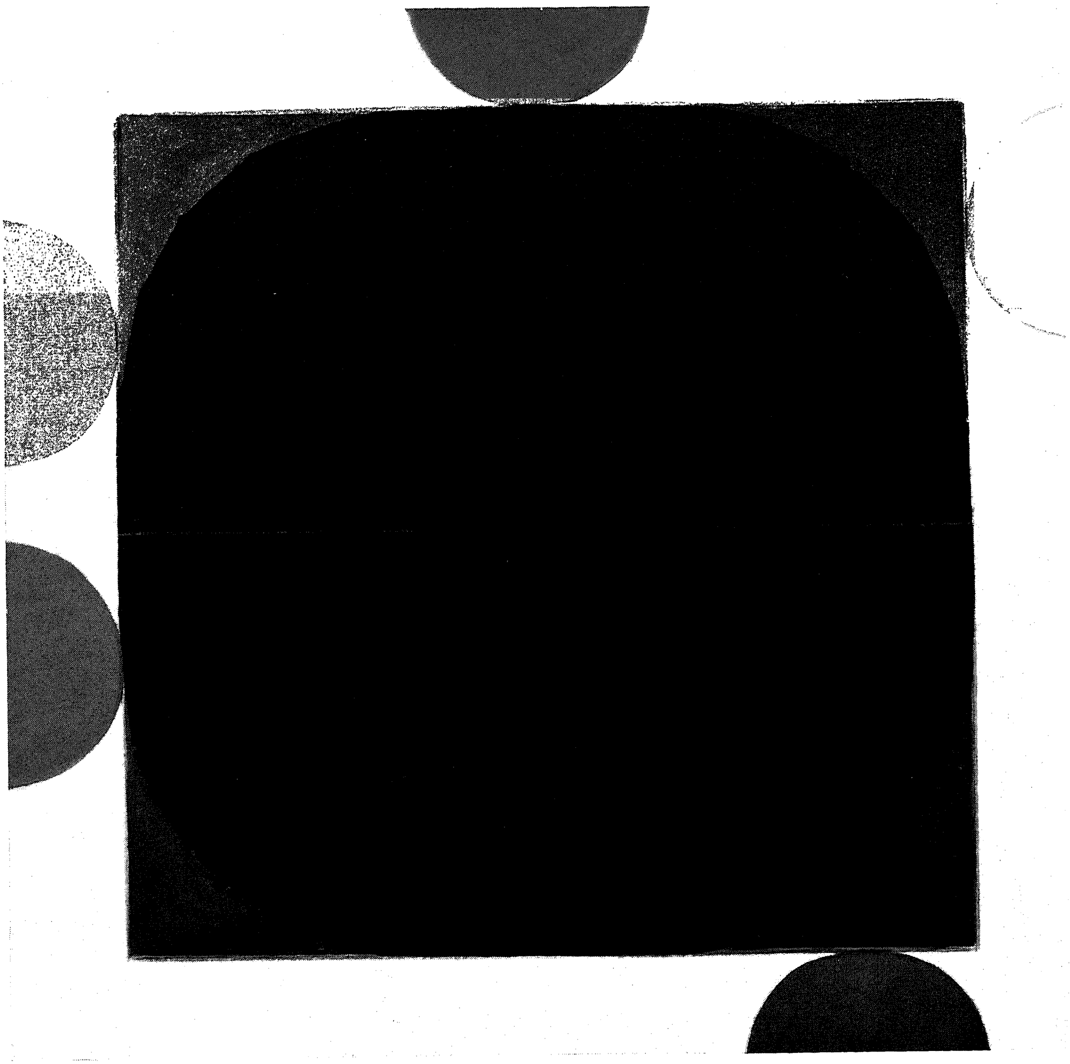


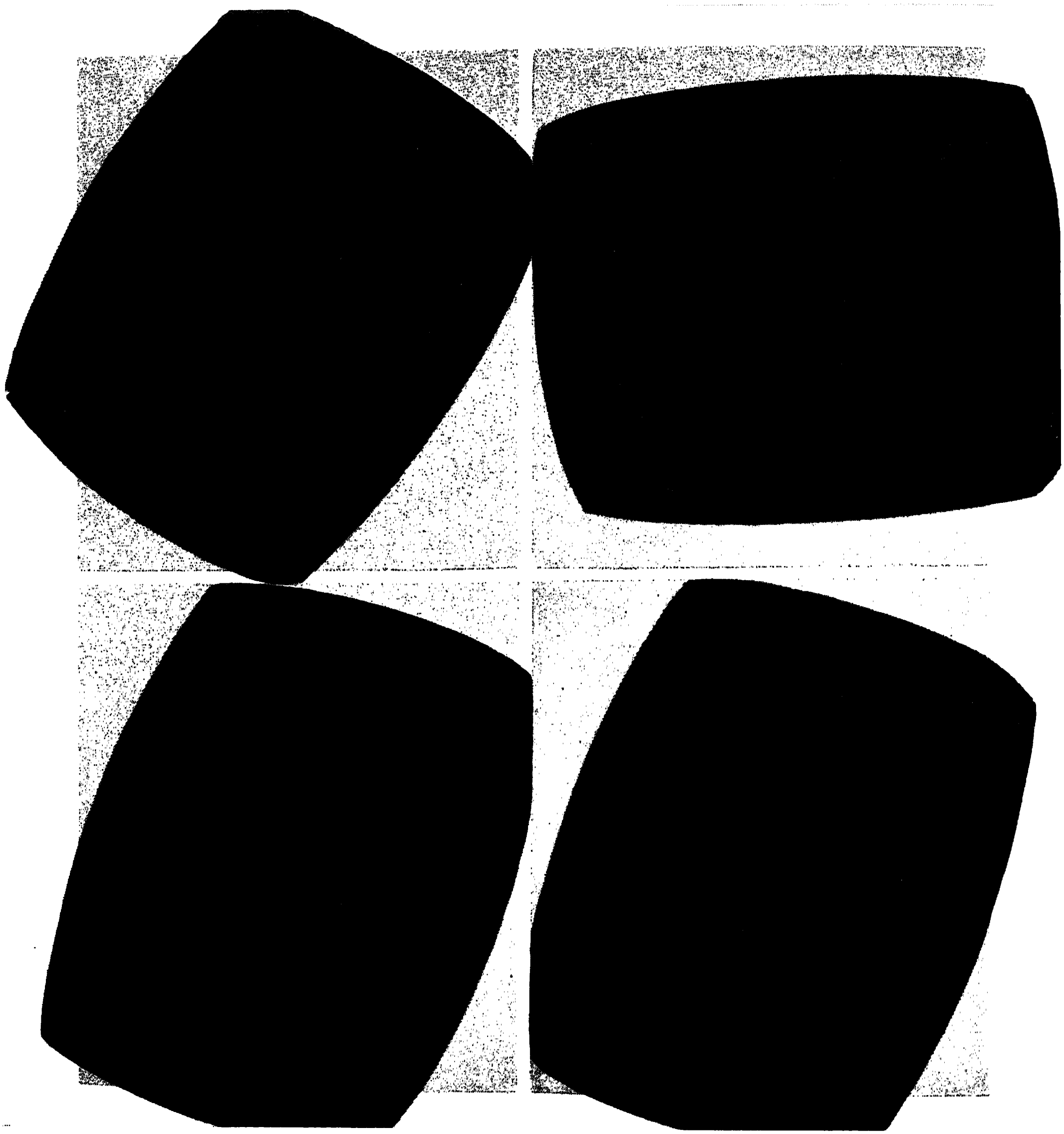




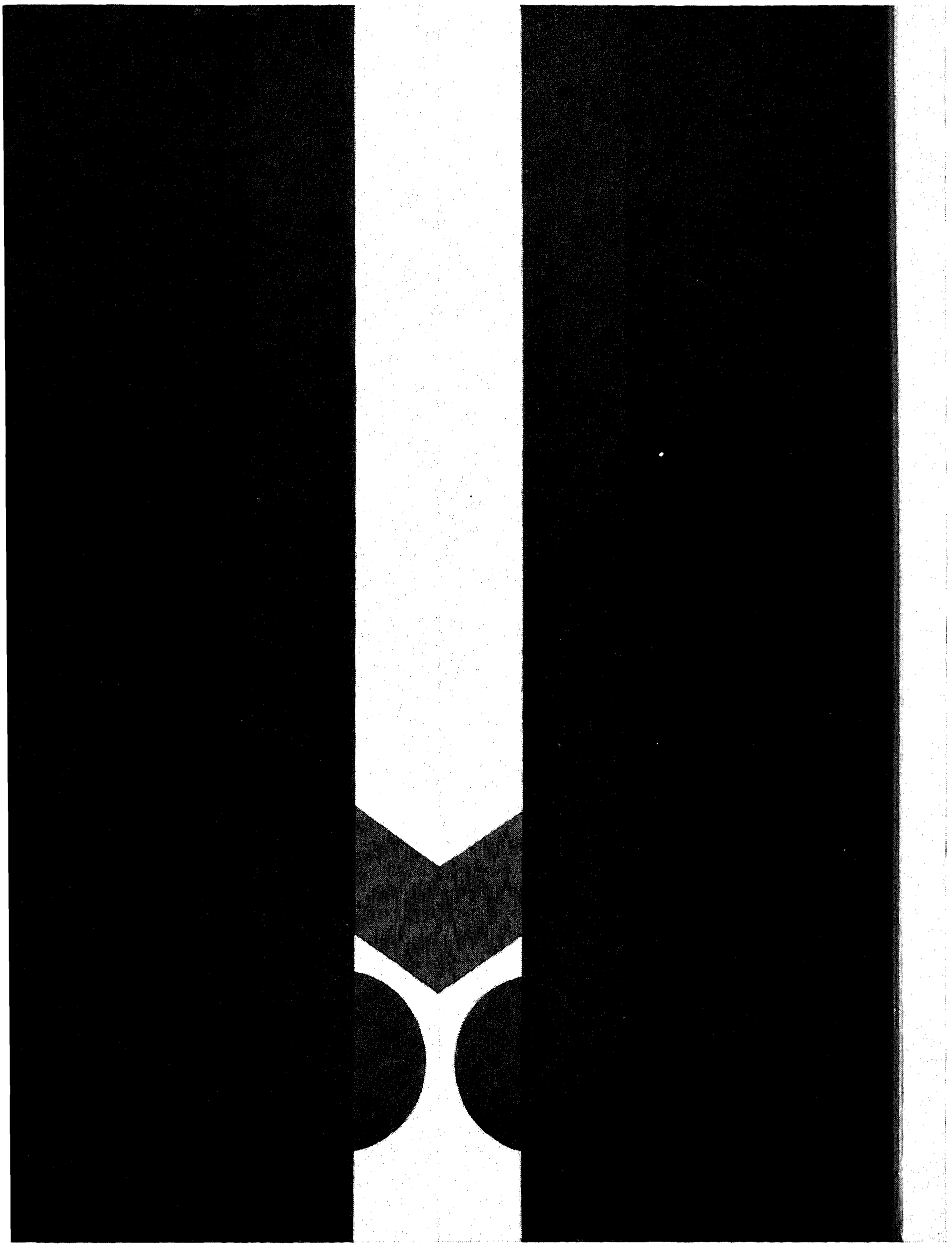
108

ε

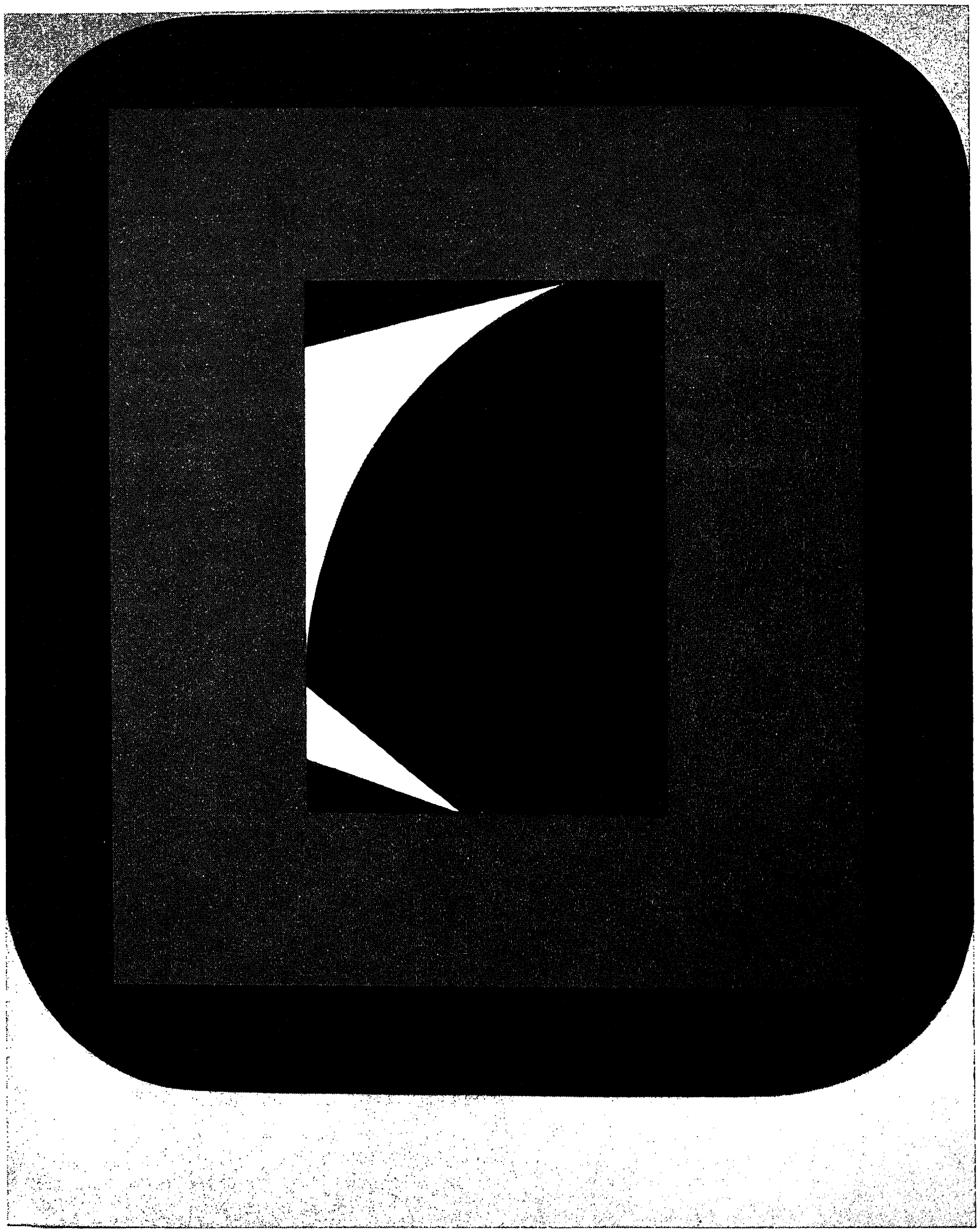




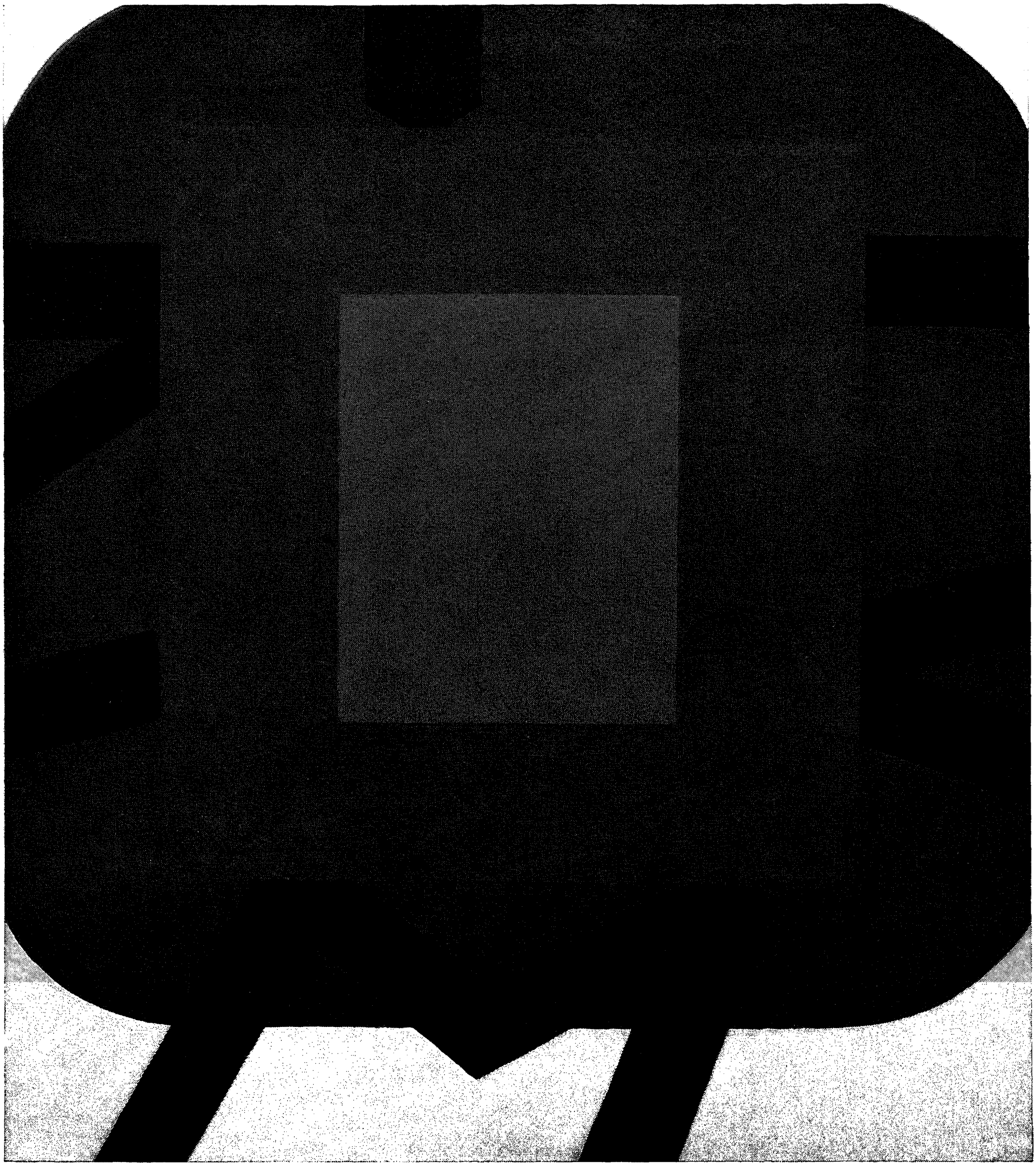
111



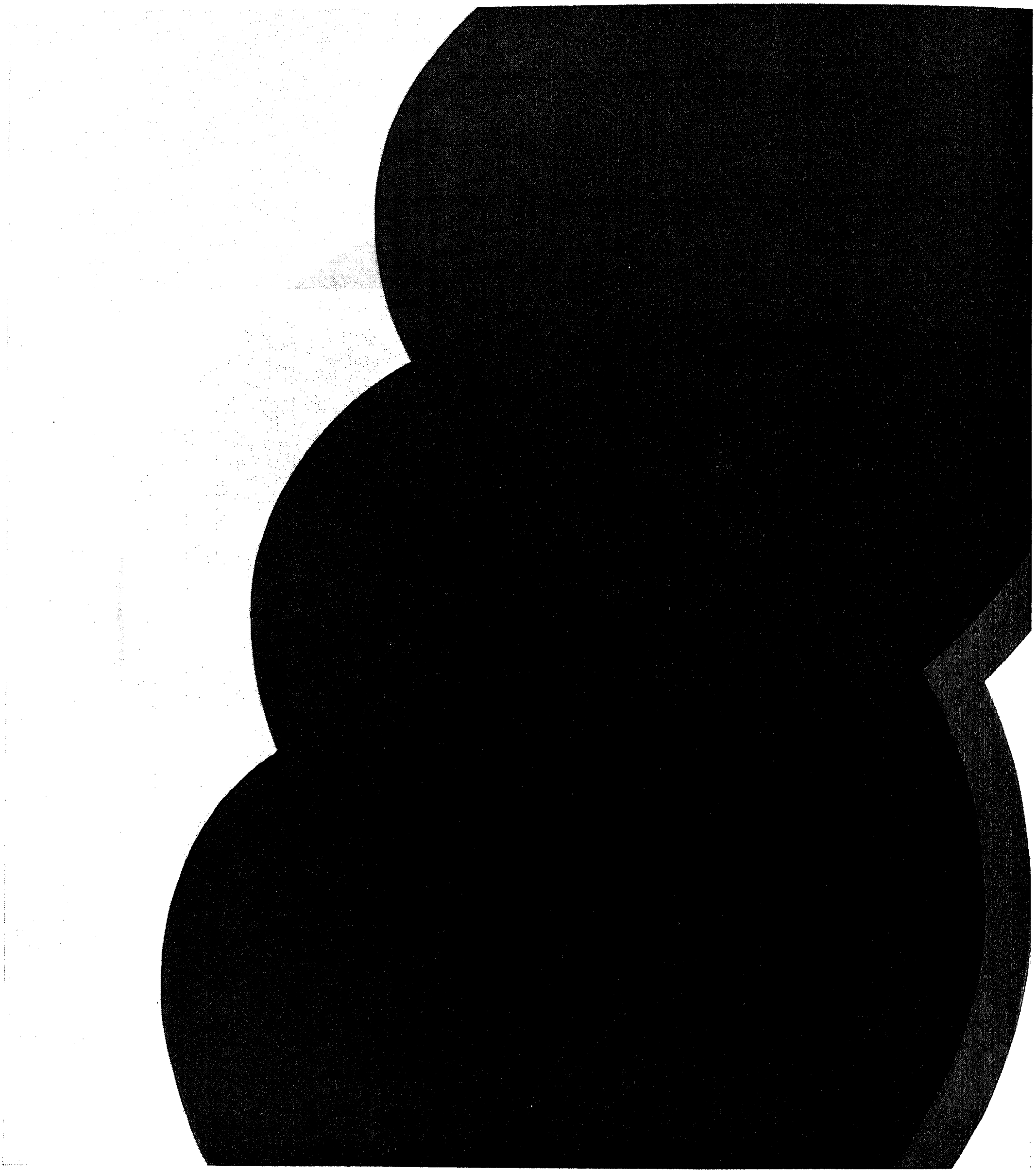
112



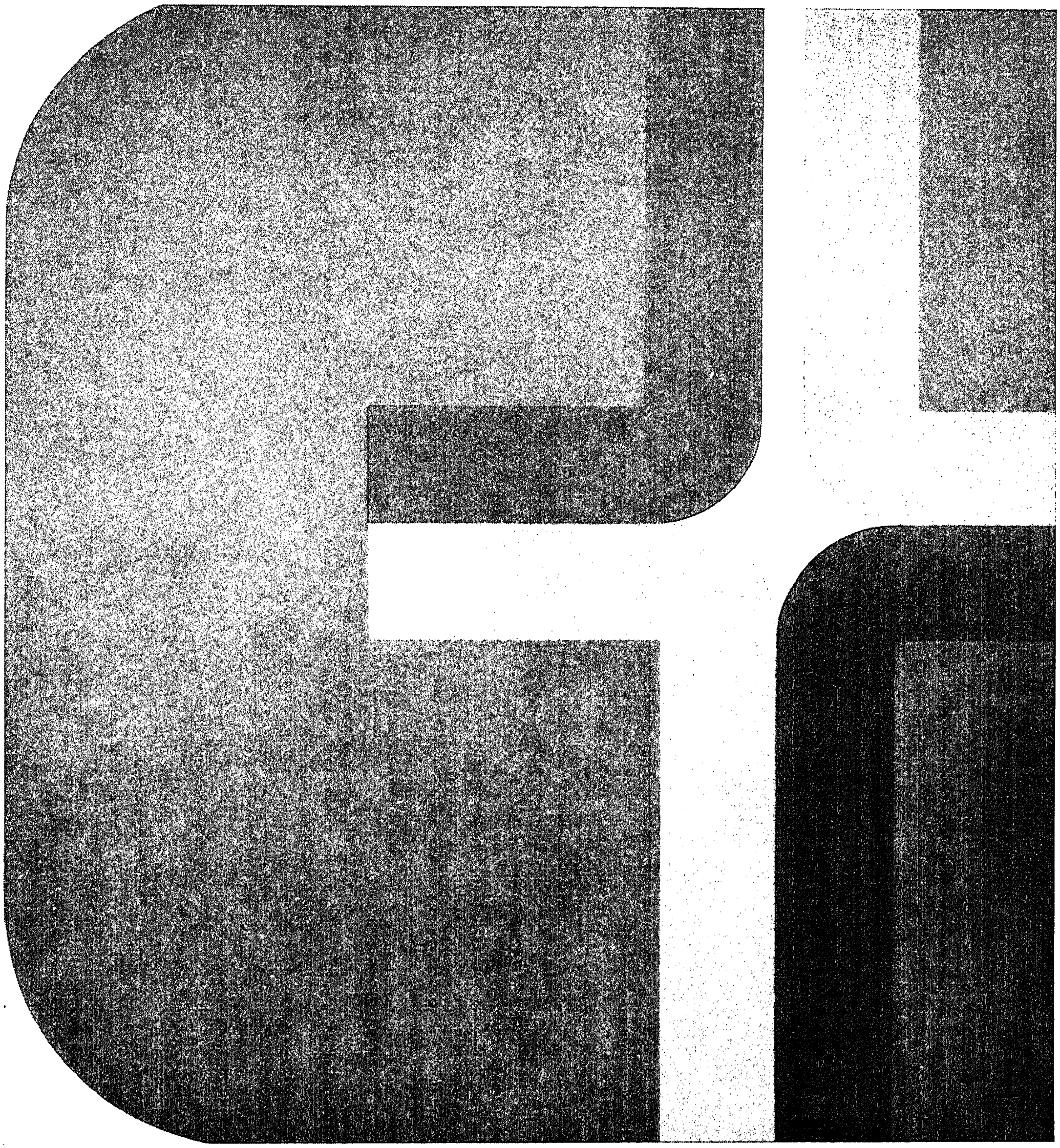
113

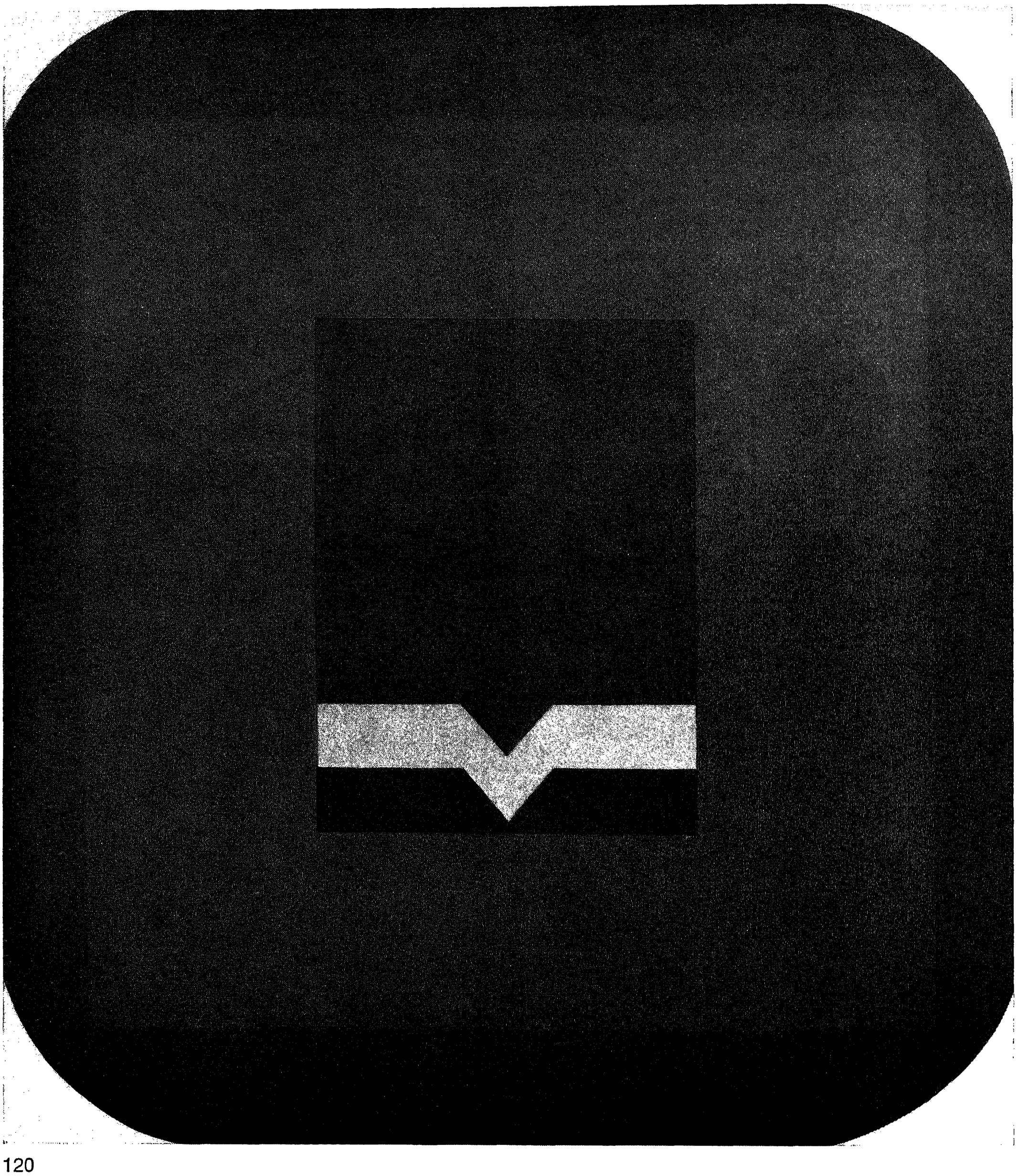


114

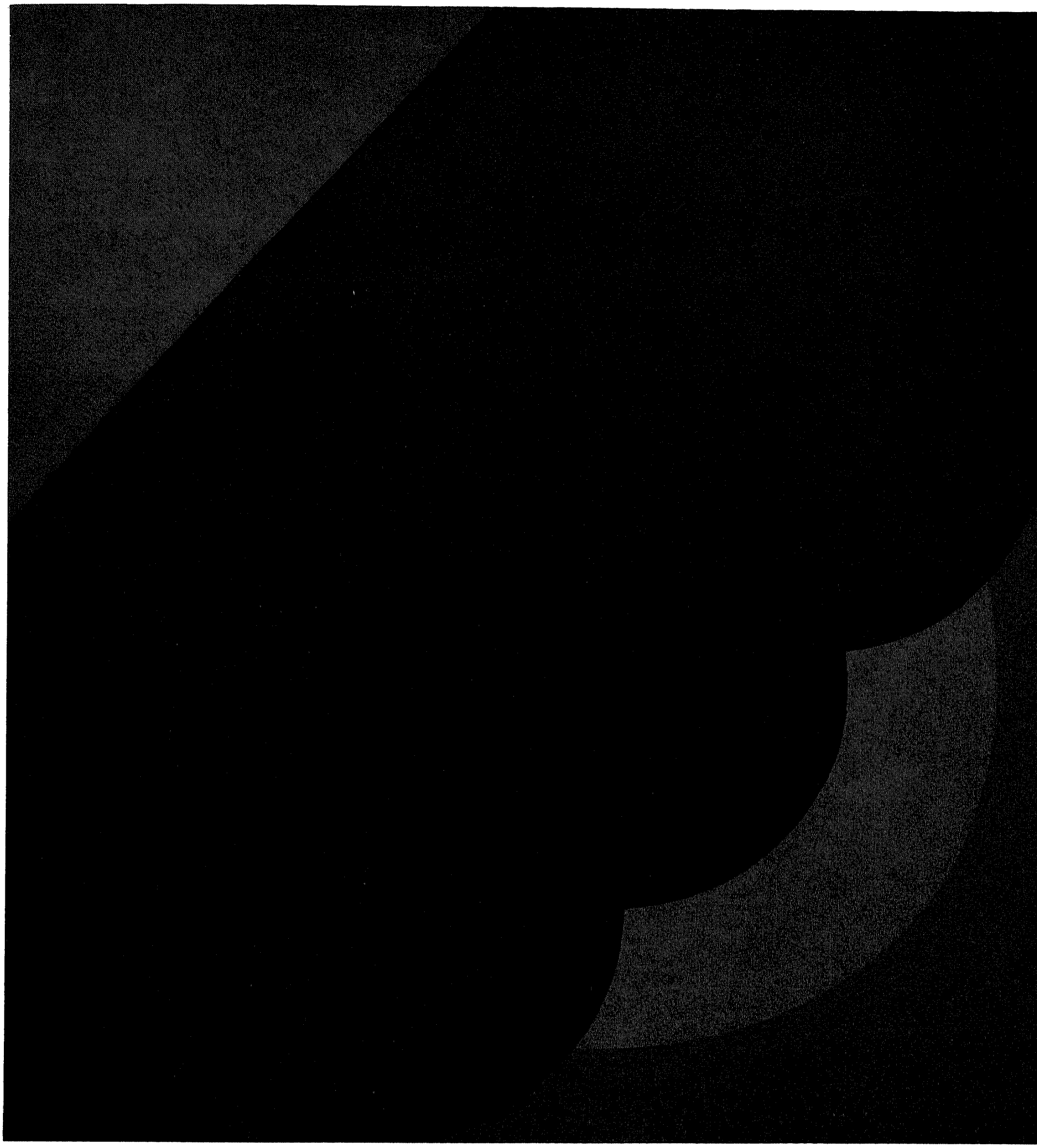


115

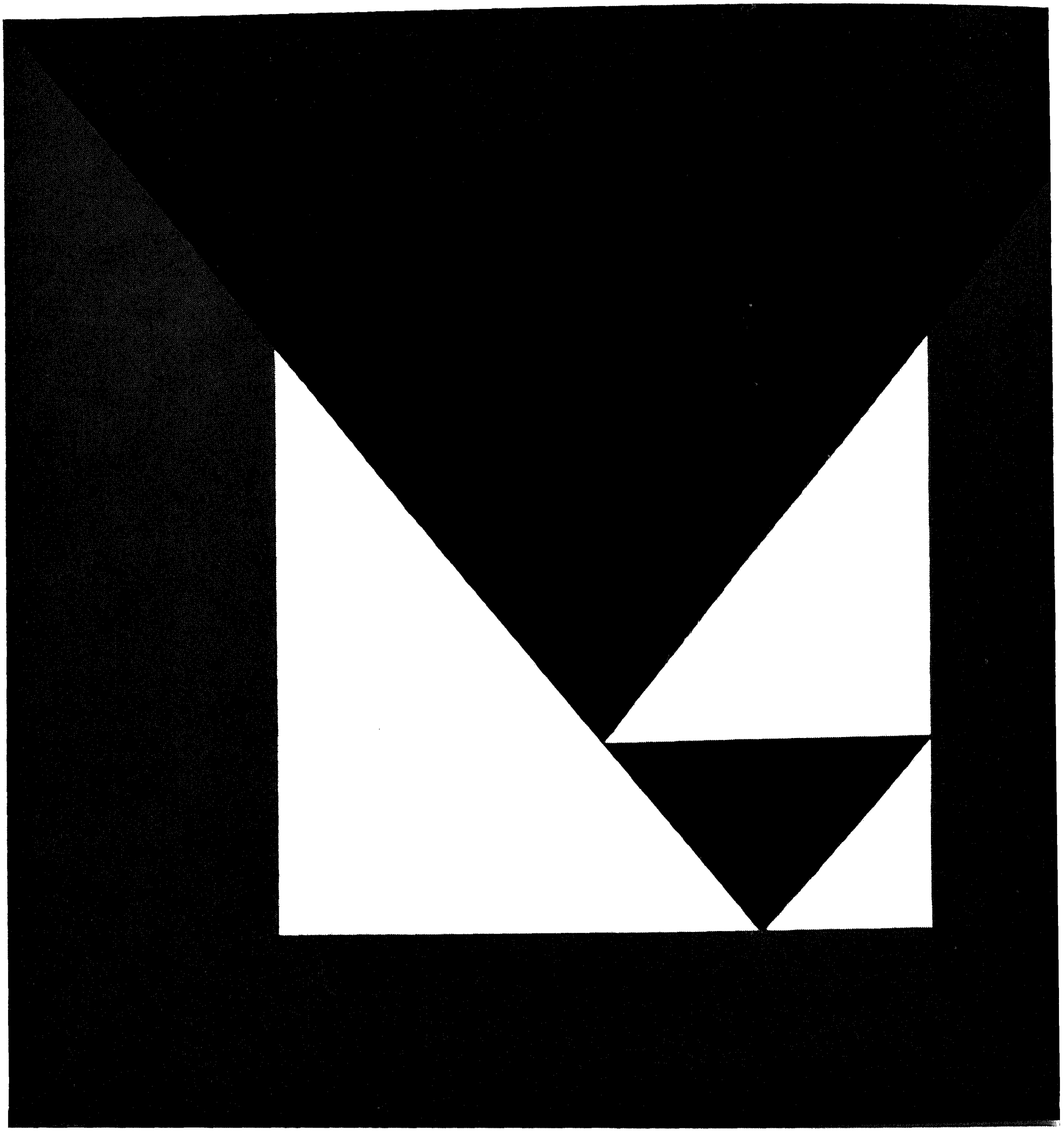




120



122

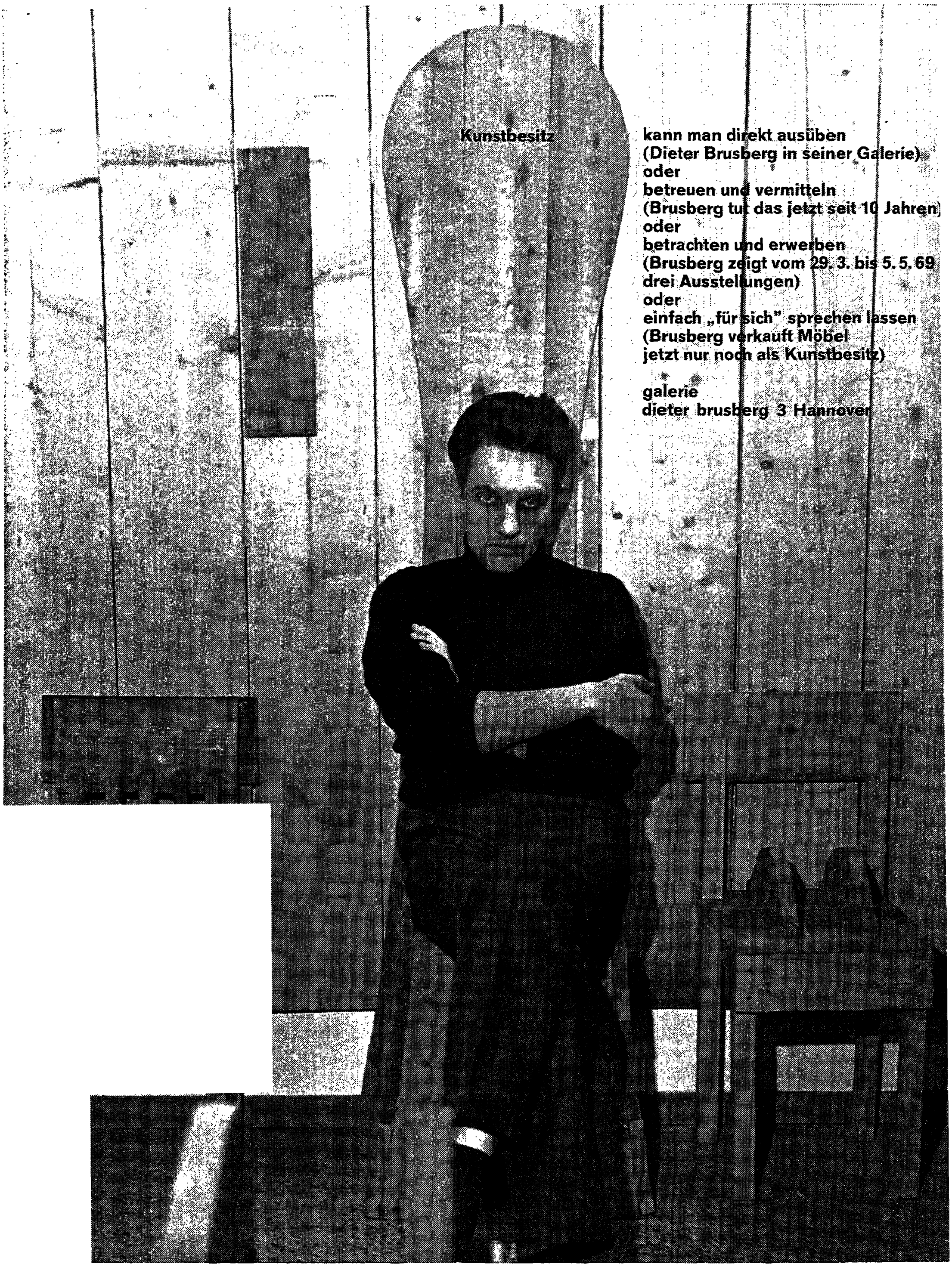


128

Günter Fruhtrunk
6 mehrfarbige Serigraphien
Text von Umbro Apollonio
Format 62 x 62 cm
Auflage 125 Exemplare
Blatt für Blatt signiert und numeriert
1967
Edition Portofolio
DM 1100,-

Günter Fruhtrunk
Rot aus Grün aus Schwarz aus Rot
mehrfarbige Serigraphie
1969
Format 90 x 90 cm
85 Expl. signiert und numeriert
DM 285,-
115 Expl. numeriert
DM 95,-

Verlag
Galerie Der Spiegel
5 Köln Richartzstraße 10
Telefon 21 56 77


Kunstbesitz
kann man direkt ausüben
(Dieter Brusberg in seiner Galerie)
oder
betreuen und vermitteln
(Brusberg tut das jetzt seit 10 Jahren)
oder
betrachten und erwerben
(Brusberg zeigt vom 29. 3. bis 5. 5. 69
drei Ausstellungen)
oder
einfach „für sich" sprechen lassen
(Brusberg verkauft Möbel
jetzt nur noch als Kunstbesitz)
galerie
dieter brusberg 3 Hannover



# Der kritische Museums-besucher

läßt sich nicht so leicht abhalten, die Qualitäten eines Kunstwerkes auszuloten, selbst wenn er – wie auf unserem Bilde – eine höhere Warte ersteigen muß, um die Einzelheiten des Gemäldes zu prüfen.
Zu solch sorgfältiger Prüfung ermuntern wir die Leser unserer jeden Samstag erscheinenden Rubrik „Kunsthandel/Antiquitäten", damit sie unter der außergewöhnlichen Fülle von Anzeigen mit Gesuch und Angebot kostbarer Kunstwerke und Antiquitäten die rechte Wahl treffen.
Prominente Kunstschätze aus aller Welt wechseln durch Anzeigen in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung die Besitzer – und die bedeutenden Kunstauktionshäuser aus Deutschland, Europa und Übersee ermittelten in sorgfältiger Prüfung: Die regelmäßigen Ankündigungen wichtiger Kunstversteigerungen gehören neben den vielen Gelegenheitsanzeigen in die Frankfurter Allgemeine Zeitung unter die Rubrik

## KUNSTHANDEL/ANTIQUITÄTEN,

weil dort in beispielloser Konzentration die kaufkräftigen Kunstfreunde jeden Samstag erfaßt werden. Dieser große Kreis aufgeschlossener Interessenten wartet auch auf Ihre Anzeige.
Dürfen wir Sie fachmännisch beraten?

Frankfurter Allgemeine
ZEITUNG FÜR DEUTSCHLAND

# gargantua

Radierfolge zu Gargantua
von Joachim Braatz
8 Radierungen in einer
Mappe, Format 37 x 51 cm,
Auflage: 35 Exemplare,
Preis: 320,— DM.
Einzeln numeriert und
handsigniert, auf Bütten
abgezogen. Den einführenden Text schrieb Peter
Lufft.

Bahlsen TET

KEKS

Bahlsen TET

KEKS

Bahlsen TET



Klischees
und Lithos,
Atelier für
Vorlagenschaffung
Willi Uhrmacher
2 Hamburg 36 · Valentinskamp 34 · Ruf Sammel-Nr. 35 30 32


europa
fährt
Continental
Deutschlands
größte
Reifenmarke
Continental
Radial

Die Kestner-Gesellschaft wurde 1916 zur Förderung der modernen Kunst gegründet und 1948 nach zwölfjähriger Pause wieder eröffnet. In den letzten vier Jahren zeigte sie u. a. Ausstellungen folgender Künstler:

| | |
|---|---|
| Hundertwasser * | Auguste Herbin |
| Richard Oelze * | Fritz Wotruba * |
| Marcel Duchamp * | Alan Davie |
| Horst Janssen * | Lucio Fontana * |
| Bernard Schultze * | Antonio Calderara * |
| El Lissitzky * | Werner Heldt |
| Mark Tobey * | Roy Lichtenstein * |
| Alberto Giacometti * | Domenico Gnoli * |
| Konrad Klapheck * | Josef Albers |
| Wifredo Lam * | Max Bill * |
| Ben Nicholson | J. R. Soto * |
| Avramidis * | Almir Mavignier |
| Hans Bellmer * | Richard Lindner |
| Pierre Roy | Jiri Kolar |
| Rupprecht Geiger * | |

An die Mitglieder der Kestner-Gesellschaft gelangten in den letzten beiden Jahren u. a. druckgraphische Originalblätter folgender Künstler als Jahresgaben zur Verteilung:

| | |
|---|---|
| Antes | Kolar |
| Avramidis | Kriwet |
| Bill | Mavignier |
| Bubenik | Meckseper |
| Calderara | Pfahler |
| Gaul | Piene |
| Geiger | Seitz |
| Hoflehner | Sykora |
| Kalinowski | Szymanski |
| Klapheck | Wilding |

Ausstellungen folgender Künstler werden vorbereitet:

| | |
|---|---|
| René Magritte | H. E. Kalinowski |
| Gotthard Graubner | Yaacov Agam |
| David Hockney | Egon Schiele |
| R. B. Kitaj | |

Der Jahresbeitrag beträgt für Mitglieder DM 25,–, für deren Familienangehörige, für Künstler, Studenten und Schüler DM 10,–, für Förderer DM 100,–, für korporative Förderer nicht unter DM 300,–.

Mitglieder haben zu allen Ausstellungen freien Eintritt und Anspruch auf ein graphisches Blatt als Jahresgabe.

Zu jeder Ausstellung erscheint ein illustrierter Katalog.

Katalog-Abonnement für ein Ausstellungsjahr DM 35,–.

Plakat-Abonnement für ein Ausstellungsjahr DM 30,–.

* Katalog vergriffen

[illegible]

Girke

[illegible]